

viitorului

în masă a informațiilor (poștă, telegraf, telefon, televiziune, cinema, publicații etc.) Are o aplicare din ce în ce mai intensă și în învățămînt (radio televiziunea, cinematografia școlară). Contribuția acestor mijloace este în genere pozitivă, dar, dacă nu se sprijină pe efortul activ al insului spre cultură, pe studiul cărților, generează primejdia limitării la cunoștințe superficiale de nivel elementar și mediu, la o cultură standard». (**Mic dicționar filozofic**, Edit. politică, 1969)

Deci televiziunea este deopotrivă și ziaristică și divertisment și spectacol. Da, ea e cîte ceva din toate astea. În orice caz, e de subliniat «marea valoare a televiziunii ca mijloc de răspîndire a informațiilor, educației și distracției», ordinea nu e întot-

deauna respectată. Așadar televiziunea, considerată aproape un lux la început, a devenit

un indice chiar în stare să exprime gradul de civilizație al unei societăți.

*Sociologii îi caută o definiție.
Esteticienii îi caută legile,
în timp ce televiziunea
face salturi epocale*

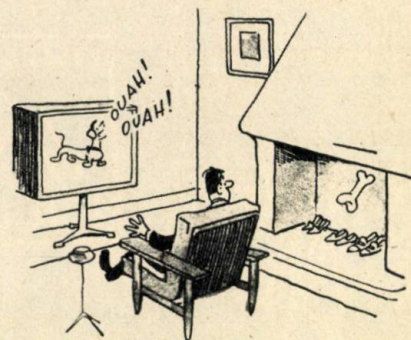
într-un timp destul de scurt un obiect de uz curent, o componentă a nivelului de trai, un factor de civilizație,

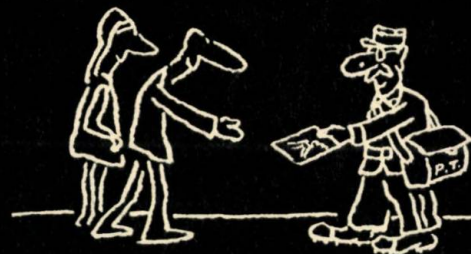
Televiziunea e un monstru

Ba chiar că e un căpcaun. După ce că lucrează cu mij-

loacele filmului, vrea să-l și desființeze. Spectatorul e comod, din fire, grozav îi mai place să vadă ce se mai întîmplă prin lumea asta mare to-lănit în fotoliul lui preferat, cu halatul lui preferat, în papucii lui preferați. Nu se mai duce la cinematograf, la stadion, la concert, la teatru, nu mai citește cărți. Ce-i trebuie? Nu le are pe toate astea la televizor și încă atît de bine amestecate și mai ales mestecate?

Ce mai, cinematograful a murit, trăiască televiziunea! Oare? La început desigur a fost alarma. Nu se putea altfel. Cinematografele se goleau, teatrele, sălile de concert, studiourile așîderea. Marii producători de film au fost oarecum descumpăniți. Numai pentru o clipă. Și au început să contracareze. Au





născocit ecranul lat, ecranul panoramic, circorama, au pus banii la bătaie și au realizat filme de mare montare, au exploatat cu inteligență avantajele imaginii în culori, au introdus sunetul stereofonic. Toate acestea, mai puțin culoarea și stereofonia, erau și sînt încă inaccesibile micului ecran.

Totuși televiziunea cîștiga teren. Cinematograful a contraatacat din nou, punînd embargo pe difuzarea la televiziune a filmelor destinate marilor ecran. Un tel de embargo. La sume foarte mari ceda totuși. Cu banii încasați producătorii și-au permis astfel să porceadă nu numai la inovații tehnice, ci și la o foarte serioasă schimbare de optică, de structură, de direcție. Filmul a devenit mai ofensiv, mai angajat în viața contemporană. Treaba asta a obligat televiziunea să producă propriile sale filme, obținînd succese de netăgăduit. Dar filmul costă, costă foarte mult. Și un

film de televiziune se transmite o singură dată, cel mult de două ori. Și cheltuielile se recuperează foarte greu. Pentru că nu toate filmele tv. au succes, deci pot fi comercializate. Și atunci? Și atunci studiourile de televiziune au închiriat platourile marilor case de filme, sau le-au comandat filme, sau pur și simplu au propus realizarea de coproducții, cheltuielile fiind suportate în mod egal, iar veniturile împărțite la fel. Și astfel televiziunea n-a reușit să înghită cinematograful așa cum nici acesta nu a reușit, la vremea sa, să înlăture teatrul.

În cele din urmă, nici radioul n-a fost înlăturat de televiziune. Oricum, un aparat de radio e încă mai accesibil, ca preț, decît un televizor, mult mai puțin pretențios ș.a.m.d. Și tot așa nici presa nu a putut fi înlocuită de televiziune. Desigur, televiziunea poate prezenta cele mai senzaționale evenimente la scurt

timp de la consumarea lor și, nu o dată, chiar în momentul desfășurării lor. Să ne gîdim numai la epocalul prim pas al omului pe lună urmărit cu încordare de aproape jumătate din locuitorii planetei noastre. În privința rapidității, televiziunea a luat-o înaintea presei. Dar tocmai rapiditatea și continua succesiune audio-vizuală a micului ecran lasă prea puțin timp telespectatorului pentru ca acesta să poată realiza complexitatea, importanța celor văzute. Telespectatorul e pasiv, el preia totul cu același interes sau aceeași indiferență: salvarea echipajului de pe Apollo-13, campionatul mondial de fotbal, filme cu Greta Garbo, curse de măgari, imagini de război ș.a.m.d.

Dar telespectatorul?

Nimic. Atît numai că era foarte, foarte mulțumit, Cel care trăia în marile aglomerații urbane și era dornic de

evadare avea prilejul s-o facă. O dată cu isprăvirea muncii cotidiene, iată-l singur, instalat comod, destins, relaxat, numai el, cu soția, cu copilul, și toți trăind sub vraja perfidă a dreptunghiului magic. Alături, vecinul său făcea la fel și nici nu le păsa unul de altul. Numai că într-o bună zi, singurătatea s-a generalizat prea de tot, telespectatorul a început să nu-i mai pese nici de soția lui, acesteia nu-i mai păsa de el și nici de copil, copilului nu-i mai păsa de amîndoi. Și uite așa, nepăsarea devine generală, singurătatea totală. Și uite așa...

Art Buchwald se sperie

Și cînd Art Buchwald se sperie, el ride, adică povestește cu malițiozitate. Cică, odată, up tip din New York a avut într-o seară revelația familiei sale, care se schimbase mult față de cum o știa el. Nevastă-sa se mai îngrășase, copiii crescuseră mult,





ba unul făcuse chiar armata, se însurase și-i dăruise un nepot. Ei bine, el n-ar fi aflat niciodată toate astea dacă o pană de curent n-ar fi întrerupt obișnuitele emisiuni de televiziune. Altădată, zice tot Art Buchwald, unui tip din Texas îi era imposibil să se ducă să se împace cu nevastă-sa, care nu se știe de ce își luase lumea în cap, deoarece mereu, dar mereu avea ceva de văzut la televizor.

Art Buchwald dă toate asigurările că aceste întâmplări sînt reale, sau aproape reale, ceea ce e la fel de îngrijorător. Dar toate asigurările lui Art Buchwald sînt asigurări de urmărit, și ele sînt oarecum întrecute cu mult de o scenetă prezentată chiar de un post de televiziune.

O scenetă macabră...

a fost prezentată de televiziunea italiană. Un tip nu trăia decît pentru televizor

și prin televizor. De cum venea acasă se așeza în fața micului ecran și nu se mișca de acolo pînă la închiderea

tuoasă, dar oricît de virtuoasă ar fi fost, tot o bătea gîndul să-și înșele bărbatul telemaniac. Și o și face. Dar cu vir-

nu vede nimic altceva decît televizorul. «Celălalt» e înnebunit, au loc scene dintre cele mai groțesti, dar ea îl liniștește. În fine, o ultimă sărutare și ușa se închide sincron cu butonul care închide televizorul. Ei, dragul meu, cum a fost? Vai ce programe cretine, știi, nici nu merită să te uiți.

Asta le-a întrecut pe toate, era evident că micul monstru arunca fără rușine o piatră în grădina tuturor criticilor săi.

T.V. este atotputernică

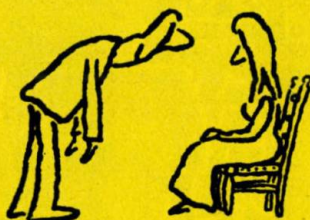
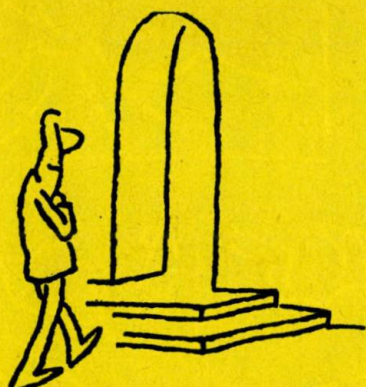
Ce are televiziunea că atrage atîtea milioane de telespectatori în fiecare seară, în toate serile? Ce o face atît de larg populară și discutată cu atîta patimă? Reprezintă o forță, dublă, să zicem. Ea oferă o cronică variată a tuturor evenimentelor sociale, politice, culturale, artistice, sportive, etc., și asigură trans-

*Atacului micului ecran,
cinematograful
i-a răspuns
cu ecrane panoramice.*

emisiunii. Vedeau tot: povești pentru copii, teledocumentare, transmisii sportive, concerte, filme, pauze, reclame, tot. Firește, nevastă-sa era o vir-

tuozitate. Ea nu vrea să intre în gura lumii. Drept care își dă întâlnire cu «celălalt» chiar în camera în care soțul privește la televizor, că el tot





miterea unor experiențe. Le oferă pe amândouă în același timp.

Da, susțin unii, dar numai atita timp cit ea nu devine o divinitate căreia i se sacrifică viața căminului, un sterilizator al conservărilor casnice, un factor de dezagregare a grupului familial. Dimpotrivă, zic alții, televiziunea e un factor reconciliant, cimentează unitatea familiei, alimentează conversațiile zilnice.

Până aici am ajuns? Până aici am ajuns. Atunci nu mai e nimic de făcut.

Dar liniștiți-vă, sar imediat specialiștii, neutri ca întotdeauna. Televiziunea amenință prea puțin să disocieze o familie unită, după cum ea nu poate contribui la restabilirea armoniei într-un cămin în care domnește discordia. Pe scurt, acolo unde televiziunea sterilizează conversațiile, acest lucru se întâmplă pentru că oamenii nu prea

au ce să-și spună.

Contraargumentele sînt brutale de astădată. Se denunță conținutul nociv al unor programe, slabe, vulgare, ba chiar cretinizante, da. Apar acuzații de superficialitate, de trivialitate chiar.

Nu cumva uneori vizionarea se face superficial și trivial? Să-l ajutăm pe telespectator să privească, zic ceilalți. O imagine nu este un limbaj clar și accesibil imediat. Să-l ajutăm să înțeleagă imaginile așa cum îl învățăm să citească o carte. E necesar să combatem analfabetismul imaginii. E de preferat să privești în mod inteligent o emisiune proastă, decît să privești prosteste o emisiune inteligentă.

Televiziunea e nocivă?

Cu cîțiva ani în urmă familiile au putut constata efectele nemaipomenitului «Belfégor». După vizionarea acestei

fantome cu văluri negre, acestei măști cu ochi ficși, a muzeului pustiu, copii și chiar adolescenți duceau cu ei în pat impresii înspăimîntătoare. Coșmarurile din timpul nopții se prelungeau ziua, manifestîndu-se în desene delirante, în jocuri surescitante, în conversații obsedante. Fenomenul de «belfégorizare» nu este nici pe departe unicul. Se citează, tot în Franța, cazul unei fete de 14 ani care, după ce a văzut «Simfonia pastorală», a orbit pentru un timp; cazul unei fete de 15 ani care a trebuit să fie tratată de fobia pe care o încerca față de ceasornicari, după ce a văzut «Notre Dame de Paris».

Și totuși televiziunea a ajuns pînă acolo încît a creat telespectatorilor cele mai neașteptate reflexe pavloviane. Condiționate, adică. Un telespectator american de vîrstă medie și bine antrenat (zilnic circa patru ore în fața televizorului) a fost nevoit să

trăiască pentru o vreme într-o țară europeană. Deși el nu depășea cele 4 ore petrecute la televizor, totuși era de două ori mai obosit. Cauza? În Europa emisiunile nu sînt întrerupte în momentele de maximă tensiune pentru înserarea reclamelor comerciale, așa cum se întâmplă în America. Liniștitul american simțea lipsa acestor reclame, mai bine zis a întreruperilor pe care le înregistra automat și care îi ofereau cîteva clipe de relaxare, de destindere, adică exact timpul pentru a sorbi o înghițitură de cafea sau de whisky, după gust, de a-ți saluta nevasta, pentru a mîngîia copilul sau pisica, după caz.

Telefagia aceasta absolută se transformă repede în telemanie, iar de aici la schizofrenie ce mai e, o nimica toată, un pas. Și pasul a și fost făcut, din nefericire. Tot în America. Oricît de perfectă, televiziunea în culori, se



BAL



știe, nu reușește să reproducă cu fidelitate toate gamele cromatice. Treptat, telespectatorii se obișnuiesc cu nuanțele pe care le oferă televizorul, mai mult sau mai puțin diferite de corespondentul lor real. De aici drame. Reveniți pe stradă, la birou sau în sinul naturii, ei văd că obiectele sînt altfel colorate decît la televizor, culorile naturale li se par artificiale, nefirești. O nouă maladie, un fel de obsesie cromatică, a apărut. Firește, ca la comandă, a apărut și o listă de medici specialiști care nu duc lipsă de clienți.

T.V. are și dușmani

Gurile rele susțin că, la urma urmei, televiziunea a devenit din neatenție propriul ei dușman. Calitatea mediocră a unor programe, emisiunile de-a dreptul slabe, rolul violențelor, crimelor, sexualitatea care au invadat mai ales

televiziunile comerciale, au dus la îndepărtarea unui număr de telespectatori mai exigenți și mai grijulii față de propriul lor timp liber.

Despre «frumoasele zile de altădată» ale televiziunii!

Pentru o vreme, televizorul a reușit să-l izoleze pe individ în casa lui, cu familia lui, cu

jitului dreptunghi luminos. Merge mai des la cinematograf pentru că acolo mai sînt și alți oameni, se duce mai des la teatru, la concert, pe stadion.

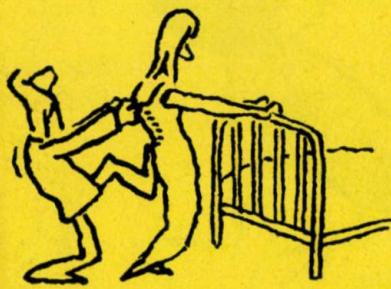
Omul contemporan începe să redescopere natura și chiar asistăm la spectaculoase încercări de împăcare cu ea. El redescoperă cu o uimire aproape copilăroasă sălbăticia frumuseții a munților, susurul izvoarelor, miresmele pădurilor, foșnetul lanurilor de secară, calma perindare a norilor, pomii înfloriți și adevăratele culori ale florilor...

Automobilul, alt copil al secolului, a dat și el o neașteptată lovitură micului monstru de altădată. Automobilul a adus cu el moda week-endului. Sfîrșitul săptămînii nu mai înseamnă zile de vîrf pentru televiziune. La sfîrșitul săptămînii orașanul evadează din cetate. Cu mașina noastră, cu rulota noastră, cu cortul nostru, cu barca

*Cel mai popular mijloc
audio-vizual
a răspîndit
singurătatea ascultătorului t.v.*

Apoi televiziunea a devenit o obișnuință și o dată cu lipsa de noutate a scăzut și interesul și puterea de atracție. Adeseori, oamenii vor-

copiii lui. Dar omul e un animal social. Izolarea a început să-l plictisească. Are nevoie de colectivitate. Și, treptat, începe să se sustragă vră-



BOSC

(din «Paris Match»)

noastră, cu bicicleta noastră, chiar pe jos, plecăm. Oricum și oriunde, dar plecăm.

În fine, o lovitură neașteptată a mai primit televiziunea chiar de la unul din instrumentele sale de lucru, înregistrarea magnetică a imaginii, pe benzi sau pe discuri.

În aprilie 1971 la Cannes a avut loc primul Tîrg internațional de program și echipament pentru videocasete și videodiscuri, cu participarea a peste 191 de firme din 16 țări. Între altele, una din cele mai mari firme pentru fabricarea și comercializarea videocasetelor se află sub controlul lui Georges Simenon. Detectivul de birou, părintele lui Maigret, a ghicit în videocasete o adevărată mină de aur. În curînd, la un preț nu prea mare, oricine își va putea cumpăra, înregistrate pe videocasete, filmele preferate, ecranizări după romanele îndrăgite, concertele cu cîntăreții cei mai buni sau cu cei mai în vogă, etc., etc. Și le va putea vedea și asculta ori de cîte ori va avea chef. Și nu peste multă vreme, orice telespectator va putea,

cu ajutorul unui aparat ușor de mînuit, brășat la televizor, să înregistreze el însuși cele mai bune emisiuni ale televiziunii.

Cine spunea că televiziunea e chiar așa de puternică? Iată-o amenințată! Și la urma urmei, a fost ea atît de puternică? Cineva afirma că o limitare foarte importantă a puterii televiziunii stă cu totul în mîinile publicului spectator: puterea de a închide aparatul. A te uita la televizor este, în cele din urmă, un act voluntar.

Ce face televiziunea?

Își strînge rîndurile. Mai conștientă nu de puterea ei; ci de rolul ei în lumea contemporană. Chiar dacă nu a sesizat amploarea pericolelor care o pîndeau, cîte ceva tot a prevăzut. În primul rînd și-a însușit culoarea și încă într-un timp foarte scurt.

Culoarea, iată un element nou, care a resuscitat interesul pentru televiziune. Sînt prea scumpe televizoarele în culori? Da, dar au și început să se ieftinească, pe măsura creșterii producției și desfa-

cerii. Sînt prea delicate, se dereglează ușor. Deficiența a fost deja remediată. Rămîne nerezolvată problema «dominantelor cromatice». La transmiterea filmelor tehnicolor, destinate rețelei cinematografice, predomină culoarea roșie, iar la cele east-mancolor, culoarea albastră. Încercînd să remedieze acest efect, telespectatorii își dereglează aparatele. Dar televiziunea își va crea din ce în ce mai mult propriile sale emisiuni, înregistrate magnetic. Culoarea nu va fi perfectă, dar în orice caz mai aproape de cea naturală.

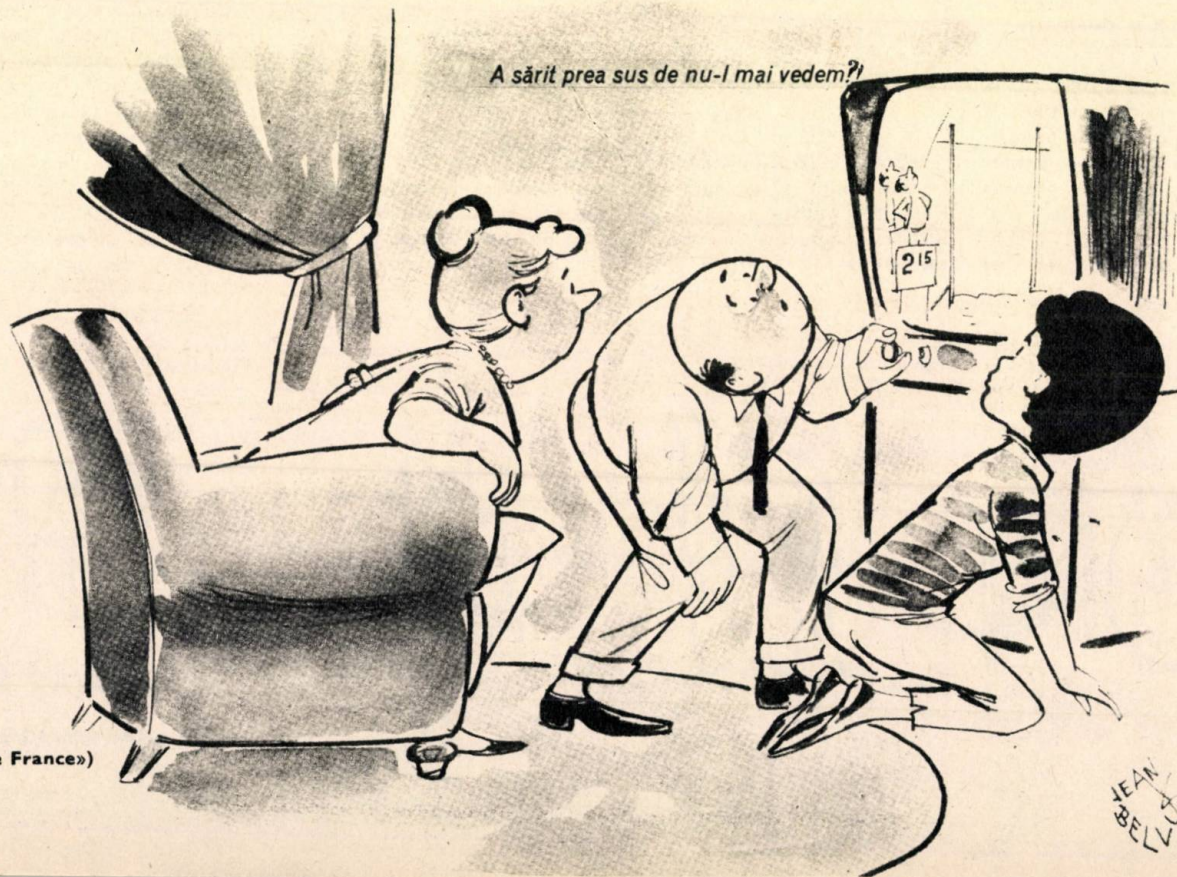
Și iată că se și pune problema sensului social al culorii. În multe țări europene, de exemplu, albul este culoarea purității, verdele este culoarea invidiei, galbenul este culoarea lășității. În schimb, în Pakistan, albul simbolizează doliul, verdele bucuria și galbenul virginitatea. Preferințele pentru o anumită culoare nu sînt limitate la frontierele naționale: albastrul place la toată lumea, în timp ce — statistic vorbind — galbenul e culoarea cea mai puțin iubită. Majoritatea telespec-

tatorilor spun că albastrul e rece și pare mai îndepărtat în cadru, iar roșul e mai cald și apropie imaginea. Obiectele întunecate dau impresia că sînt mai mici și mai grele decît cele luminoase. Astfel s-a ajuns la concluzia că modul în care un telespectator își reglează televizorul color este revelator pentru starea sa fizică și psihică. Astfel o imagine foarte roșie ne descoperă un telespectator cu tendințe afective foarte pronunțate și foarte sigur de el, iar o imagine foarte albastră corespunde unei persoane flegmatice, probabil înclinată spre plăceri gastronomice!!!

Viitorul televiziunii?

Fără îndoială televiziunea este un mass-media dintre cele mai puternice. Dar asta nu înseamnă că le va înlătura pe celelalte. Ea va continua să transmită filme, piese de teatru, emisiuni distractive, meciuri de fotbal, anchete, reportaje, interviuri, etc., fără ca asta să ducă la dispariția presei, cinematografului, radioului, teatrului.

Dar două sînt direcțiile,



mai degrabă atu-urile televiziunii: **informația și educația.**

Și aici va fi, este chiar, imbatabilă.

● Studii și anchete dintre cele mai serioase demonstrează că telejurnalele și buletinele de știri, în primul rând, urmate de emisiunile de politică internă și internațională, întrunesc zilnic cel mai mare număr de telespectatori în majoritatea țărilor europene. Cu o singură obiecție: dezechilibrul dintre partea vorbită și imagine, în favoarea primei.

Așadar, e nevoie de mai multă imagine.

● Nu peste multă vreme întreaga lume va fi vizibilă cu ajutorul a trei sateliți sincronizați. În viitorii doi ani, peste 70 de canale de televiziune din toată lumea vor fi legate de stațiuni terestre capabile să emită și să recepționeze de pe acești sateliți. Vom avea un mod de distribuire a știrilor și a materialelor de ultimă oră foarte rapid, foarte economic. Benzi video vor fi predate calculatoarelor, ca să spunem, așa, ca telegrame vizuale. Și

ceva încă mai semnificativ, un buletin de știri de 30 de minute va fi transmis prin sateliți în mai puțin de 10 secunde.

unele încă necunoscute. De la tinerele state care și-au cucerit recent independența, și care au de remediat grave deficiențe în asigurarea cadre-

lizate, problema învățămîntului prin televiziune stă în atenția guvernelor, partidelor politice, a oamenilor de stat, a conducerii numeroaselor studiouri de televiziune. În multe țări s-au înființat centre naționale de învățămînt prin televiziune care controlează, coordonează și îndrumă activitatea televiziunilor școlare în circuit închis, programele școlare emise de televiziunile naționale sau particulare. Mai mult, emisiunile sînt destinate deopotrivă elevilor, profesorilor, dar și adulților care doresc să-și îmbogățească cunoștințele.

Sînt prevăzute cursuri de limbi internaționale, matematică, automatică, tehnică, electronică, gestiune a întreprinderilor, necesare dobîndirii unei meserii, a unei calificări profesionale, chiar a unei recalcificări.

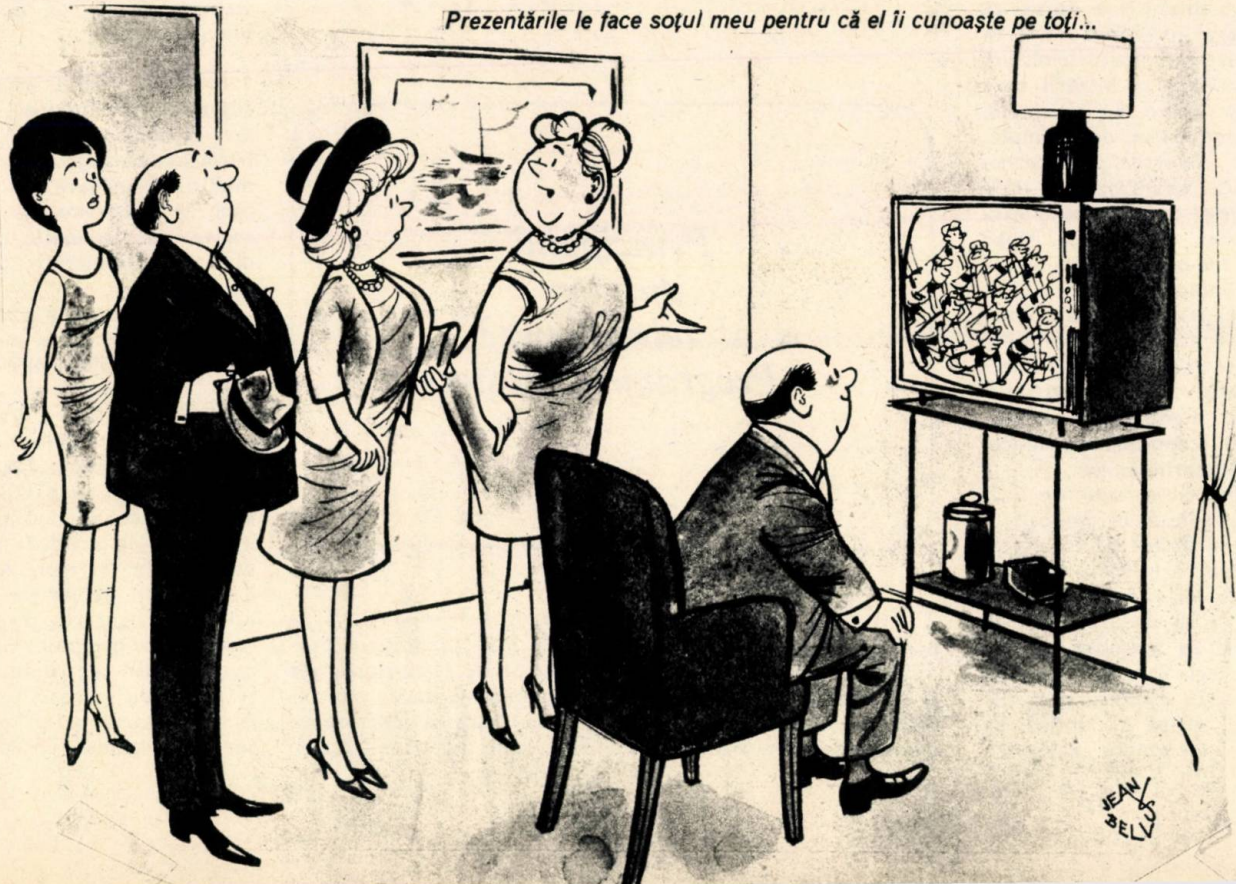
● În această privință Japonia ocupă unul din primele locuri în lume. După șapte ani de studii M.H.K. a realizat proiectul de creare a unei Universități Radio-TV care să prezinte programe de un

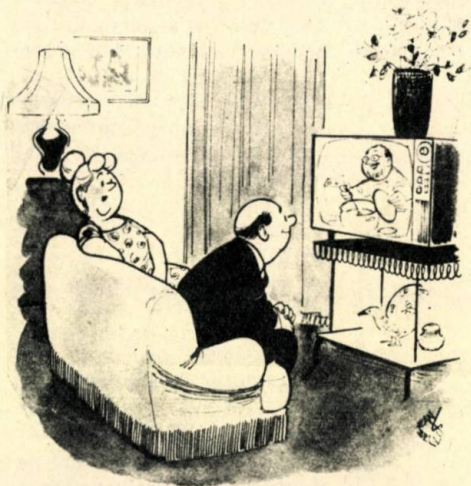
*În timp ce se discută
dacă t.v. e naivă sau nu,
telespectatorului îi creează
reflexe condiționate*

● Cît despre televiziunea ca mijloc de educație și instruire, deși s-au făcut pași foarte mari, posibilitățile ei sînt departe de a fi epuizate.

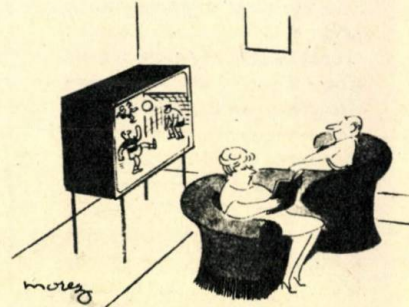
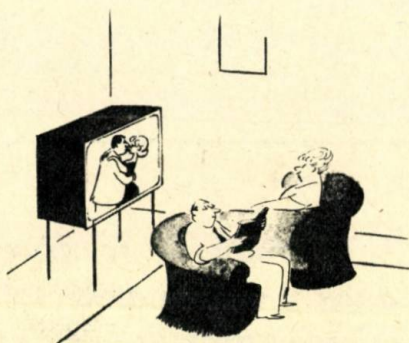
lor de specialiști necesari vieții economice, la care nu o dată se adaugă nevoia lichidării analfabetismului, pînă la țările puternic industria-

Prezentările le face soțul meu pentru că el îi cunoaște pe toți...





Ai să te mulțumești cu un iaurt...



înalt nivel, necesare pentru a ține pasul cu dezvoltarea economică, tehnologică și socială a lumii contemporane. Prima grupă cuprinde programe de nivel universitar, pentru tinerii care doresc să studieze în timp ce sînt în producție. În aceste emisiuni sînt tratate și materii care nu fac parte din cursurile universitare ca, de exemplu, teoria raporturilor internaționale, administrație, mijloacele de comunicare în masă etc. Cea de a doua grupă cuprinde programe științifice și tehnologice (calcul electronic, știință spațială etc.), iar cea de a treia, emisiuni tehnice și profesionale (electricitate, radioteleviziune, desen, mecanică, probleme agrare, stenografie, conducerea întreprinderilor).

Dificultatea, ușor de înlăturat, constă în imposibilitatea verificării felului și gradului în care tele-cursanții și-au însușit cunoștințele predate de la distanță. Tot în Japonia se așteaptă votarea unei legi care să permită elevilor ce au urmat cursurile primei grupe să obțină, în urma unor atente examinări,

o diplomă echivalentă cu cea a altor universități.

Televiziunea viitorului

Greu, aproape imposibil de

redactorului șef al revistei «Science et avenir», Paul Cenzin, despre **Televiziunea anului 2000**. Deci la mai puțin de 30 de ani distanță.

este suprasaturat. În Franța, eterul va fi saturat o dată cu existența a cinci posturi de televiziune.

Singurul mijloc logic de dezvoltare este deci televiziunea distribuită prin cablu, ca telefonul.

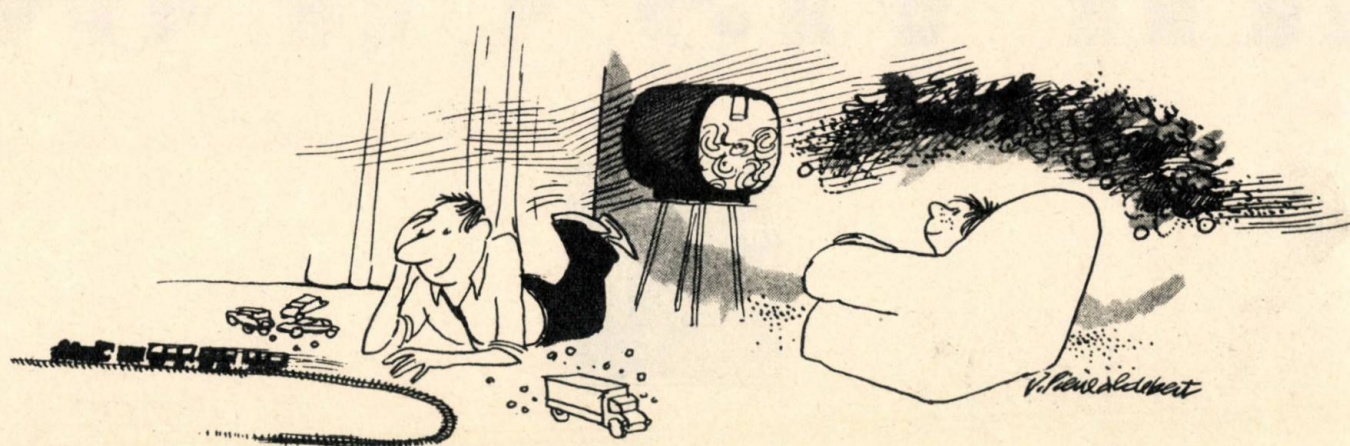
Principalul dușman al televiziunii? Programele mediocre

prevăzut. Chiar și o fantezie ieșită din comun nu ar risca să se aventureze prea mult. Dar, așa, pentru o probă, iată câteva dintre prevederile

În SUA, înmulțirea programelor de televiziune face imposibilă înființarea altor rețele noi care să funcționeze prin unde herțiene. Eterul

În fond, cablul este un regres în acest domeniu. Numai că el asigură o imagine perfectă și permite să se transmită simultan zece sau douăzeci de programe. În felul acesta nu mai există limite din cauza aglomerării spațiului.

În Statele Unite a și izbucnit un conflict între «negustorii de cabluri» și societățile care transmit emisiunile, bunăoară N.B.C. și C.B.S. Un «negustor de cabluri» și-a asigurat exclusivitatea meciurilor de fotbal, de basket, un altul pe cea a transmiterii meciurilor de box de la Madison Square Garden. Acești distribuitori de imagini, paralel cu asigurarea transmiterii marilor programe americane, au mici centre de unde transmit emisiuni particulare. Astfel fiecare orașel poate avea televiziunea lui locală.



(din «Jours de France»)

Aceste cabluri, distribuite ca și cele de telefon, pot conține până la 40 de canale. Deci, chiar dacă un telespectator primește 20 de programe, ceea ce reprezintă un maximum, îi mai rămân 20 de canale disponibile.

Din acest moment putem să visăm. Până în prezent, telespectatorul este pasiv, deoarece TV este un spectacol. Dacă are posibilitatea să aleagă între mai multe sau mai puține programe, aceasta nu schimbă cu nimic situația. Dar cu aceste 20 de canale suplimentare, totul se schimbă. El poate fi brășat la un ordinator care va putea să-i calculeze totul, chiar și impozitele sale. El poate fi brășat la o filmotecă uriașă, care îi va da filmul, piesa de teatru, cartea pe care o va dori; gospodina va putea, fără să-și părăsească fotoliul, să viziteze un mare magazin; ecranul îi va prezenta articolele de care are nevoie și ea va face alegerea.

Toate acestea pot constitui realitatea de mâine căci, din punct de vedere tehnic, sînt realizabile chiar astăzi.

● Se poate concepe chiar că s-ar putea să ne abonăm prin TV la un adevărat ziar, așa cum a și început să se facă în Japonia.

gram precis, pe care-l furnizează un ordinator.

● Sînt în curs cercetări active în ceea ce privește ecranul fixat pe perete, grație

constituirii ecranului. El poate avea chiar dimensiunea unei cărți poștale care se poate ține în buzunar. Dar, evident, interesul este să se obțină ecrane cu dimensiuni mari, care se pot agăța pe perete ca și tablourile. Mai multe firme au și ajuns la rezultate interesante în acest domeniu.

● Mai există și visul mai vechi al televiziunii în relief. Se pare că, dacă ea va exista într-o zi, va rezulta din lucrările inventatorului halografiei, Gabar. Este un domeniu în care s-au făcut progrese în ultimii 10 ani. O halogramă este o fotografie în relief. S-a ajuns chiar la realizarea unor halograme în culori. Din păcate, nu se poate proiecta încă o halogramă. Deci, televiziunea în relief nu este pentru mâine. Dar în lume întreagă laboratoarele lucrează să aducă noi descoperiri.

O surpriză e posibilă, poate apărea chiar mâine, cine știe? Ingeniozitatea omului este fără limite.

Să visăm deci la televiziunea în relief.

De ce să nu visăm?

N.C. MUNTEANU

*Amenințate în ascensiunea lor,
televiziunea ca și cinematograful
au început să-și caute arme;
culoarea e una din ele*

● Fără îndoială învățămîntul va căpăta o altă dimensiune. Nimic mai ușor decît să înveți prin televiziune, telespectatorul cerînd un pro-

fenomenului de electro-luminiscență. Nu mai este necesar filamentul, nici tubul cu vid sau umplut cu gaz rarefiat. O simplă placă de sticlă

un vis cu oc

o istorie
în
capodopere

*Greu a fost începutul :
tentația adevărului
și
tentația fanteziei*

Superproducție și film de idei — «Nașterea unei națiuni»



hiii deschisi

Greu a fost începutul. Tentația adevărului și tentația fanteziei. Lumière și Méliès. «Intrarea unui tren în gară» și «Călătoria în imposibil» sînt proaspete, insolite și unice. Au puterea unei superdoze de nitroglicerina așezată la picioarele unui baraj de beton: o explozie și peste oameni s-a prăvălit avalanșa vieții în oglindă, racourci în timp și spațiu. Sînt și ele niște capodopere, neprețuită preistorie de acum 70 de ani. În «muzeul imaginar» Méliès și Lumière au silueta tainică a măștrilor care au decorat peștera de la Altamira.

Un vis secret

Cinematograful, de fapt, n-a existat niciodată. Prezen-

ța sa fizică, platourile, studiourile, scenariștii și proiectoarele sînt doar locul și accesoriile unui cult închinat iluziei pure, ale cărei culmi n-au fost decît mărturii ale visului secret despre înfrîngerea timpului și morții. Istoria cinematografului este deci o incursiune în hățișul de cifruri și metafore ale unei mitologii și jaloanele valorii nu vor putea fi nici obiective și nici bazate pe principii exacte. Ele se vor confunda cu puterea fascinației. Cinematograf — un vis cu ochii deschiși. Multe, cele mai multe, au fost vise ieftine ce s-au ofilit și le-am uitat. Au fost și coșmaruri și tristețea unor stări de veghe. Rareori în noaptea trează a sălilor de proiecție s-au năzărit însă, amețitoare, imagini și un timp cuprins în ele, de neuitat.

Capodopere. Fără chei și argumente. Pătrunderea în inima lor nu era și nu putea fi decît o iute alunecare în inima unui vârtej.

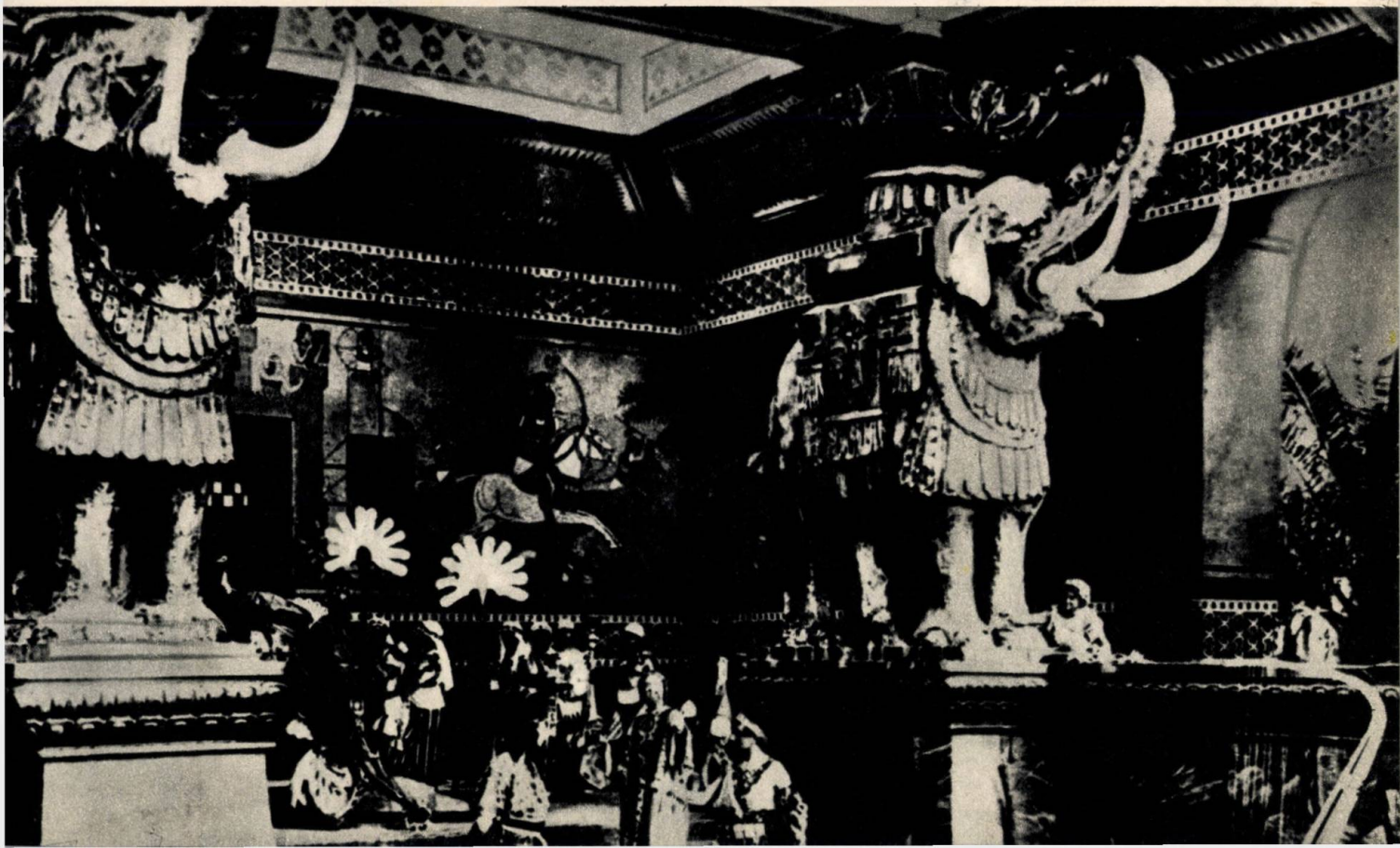
«Arta marilor epoci — scria Elie Faure — e o artă totalitară. Moscheea, pagoda, catedrala exprimă în ansamblul lor marile profunzimi afective și lirice pe care doar entuziasmul mulțimii le poate atinge. Filmul trebuie să fie moscheea, pagoda și catedrala contopite pînă la limitele imprecise ale omenirii vii, moarte sau viitoare, pînă la infinitul telescopic sau microscop al formei și mișcării». În ce spațiu să căutăm dimensiunile capodoperei? Și ce să însemne ele pentru noi, jaloane pe drumul unei evoluții sau virfuri solitare în timpătoare? Împliniri de alchimie sau construcții lim-

pezi ogindite în privire? Cred că Elie Faure le-a situat bine, undeva la limitele imprecise ale omenirii. Nu voi face aici o enumerare de momente, nici o clasificare. Voi trece într-un zbor repede prin amintire. Amintirea unor filme, așa cum nu se uită, mai știu și eu ce întoarcere a capului într-o după-masă verde și vîntoasă, acum vreo zece ani sau mai demult. Iar cele spuse mai sus, sînt ca un fel de scut al fricii de definiții și delimitări.

Nașterea unei arte

D.W. Griffith a fost primul care a reușit să facă din cinema aceea artă care «să stîrnească senzații muzicale care se contopesc în spațiu cu ajutorul senzațiilor vizuale,

«Cabiria» 1914 — străbunica Cinecittei



Chaplin,
Keaton
și
Stroheim —
genială
trinitate
a epocii mute.

Eisenstein,
Dovjenko,
Pudovkin,
un
cinematograf
de forță
vizionară



America se descoperă pe sine — «Rapacitate» ▲

Poeemele unor începuturi — «Crucișată»

care se contopesc în timp» (același Elie Faure). «Năsterea unei națiuni», masivă frescă a unei țări și a unui război, multiplica timpul în montajul unor acțiuni paralele, crea tensiunea relațiilor directe de pe ecran și tensiunea politică a confruntării de idei (sudiști-nordști). Drumul era deschis și la numai un an distanță, Griffith reușește să creeze un film legind doi termeni care niciodată mai târziu nu s-au mai împăcat: superproducție și film de idei, mare spectacol și film de avangardă. «Intoleranța» amesteca în ritmul unui montaj paralel, în patru epoci — Babilon, Isus, Noaptea sfântului Bartolomeu, o grevă în Chicago. Prin «Intoleranță», Griffith demonstra





infinitele capacități ale filmului de a jongla cu timpul și spațiul, creînd o realitate a minții cum niciodată literatura sau teatrul nu reușiseră a face. Prin Griffith, Hollywood-ul a devenit o citadelă, iar filmul o posibilitate.

Toate premisele, mai mult sau mai puțin limpezi, apar de la început, în câteva filme, biologie a ideilor, curioasă ereditate a privirii. «Cabină» lui Pastrone și «Pierduți în întuneric» al lui Nino Martoglio sînt străbunicii Cinematografului. Superproducție continuînd plăcerea dispărută a cercului roman, grandios și sîngeros, și dramă, melodramă mărunță și cenușie anunțînd prin hazardul istoriei tunetul neorealismului de mai târziu. E curios că mai întotdeauna ideea de capodoperă s-a legat de o dublă reflecție a istoriei în lumina minții și visului.

America se descoperea pe sine prin Chaplin, Keaton și Stroheim, trinitate genială a epocii mute, a cărei muzică aici stinsă, aici paroxistică, explică atît de bine peisajul lunar al realității unei lumi. «Goana după aur» sau «Cir-

cul», «Operator cinematografic» sau «Croaziera de pe Navigator», «Nebunii femeiești» sau «Rapacitate» conțin în hățișul imaginilor lor, în delirul absolut al mecanismelor lor comice sau terifi-ce, transfigurarea pînă la limită a vieții diurne, a crea-torilor lor (pentru că drumul lui Charlot pe funia atîrnată sus, în cupola cercului, în timp ce îl atacă maimuțele ca în adîncul des al unei jungle și saltul becket-ian al lui Keaton în ecranul cinematografului, unde zăpada nordului înghețat este în același timp nisipul incins al deșertului și valea morții lui Stroheim, unde scăpați din carapacea înșelătoare a orașului oamenii devin scorpioni într-o luptă oarbă, toate țin construcția prin filigranul visului sau coșmarului, a ciocnirii infinite dintre individ și civilizația rapidă în care se află).

O forță vizionară

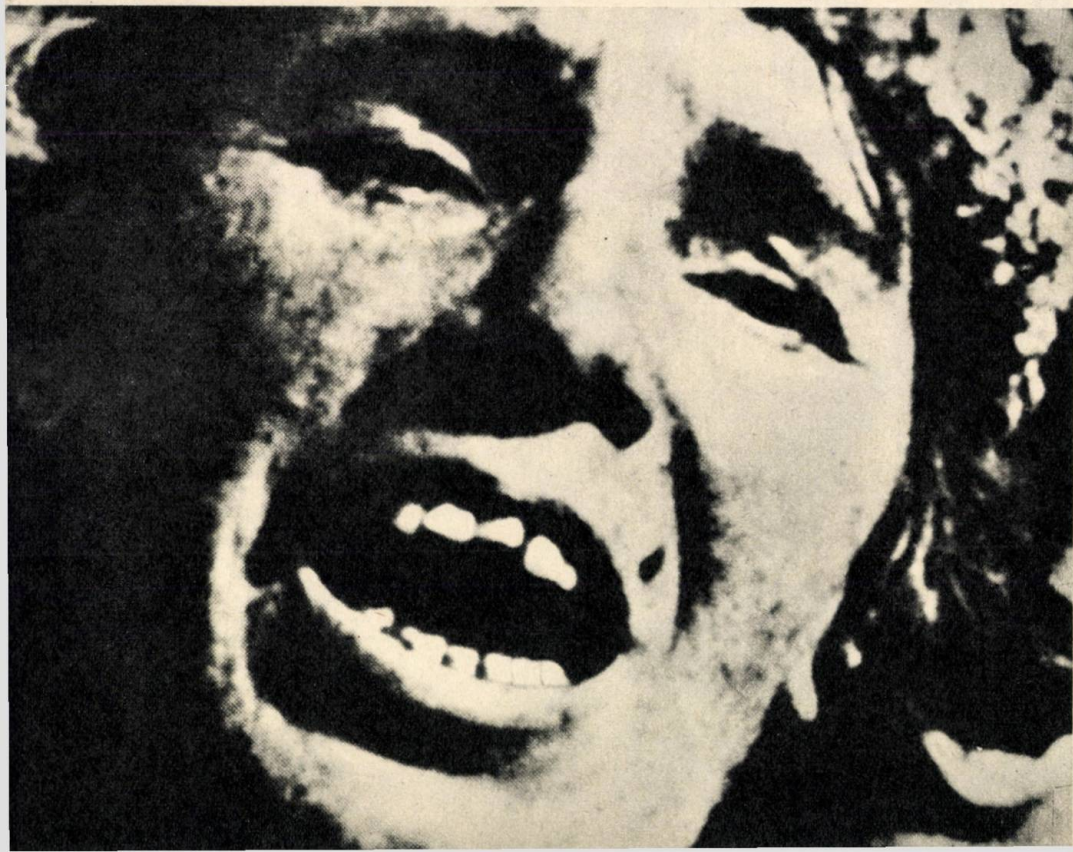
Revoluția rusă, dincolo de exuberanța multicoloră a căutărilor inovatoare (Pro-

tazanov, Vertov) a generat un cinematograful de o forță vizionară. «Crucișătorul Potemkin», «Linia generală», «Octombrie», «Arsenal» sau «Pămînturi» nu sînt numai imaginea revoluției, ci și poemele unor începuturi de viață, consemnînd un timp sacru. Eisenstein, Dovjenko, Pudovkin, creatorii — după cum spunea Elie Faure — «acelui spectacol colectiv care a înlocuit dansul sacru dispărut, tragedia filozofică dispărută, misterul religios dispărut, toate marile lucruri moarte în jurul cărora mulțimea se strîngea pentru o comuniune în bucuria victoriei și descătușării de pesimism, în pasul și vorba poezilor și dansatorilor». Capodopere? Da, pentru că momentele singulare nefiind explicația istoriei și nici povestea artei sau vieții, ci pur și simplu misterul transformării istoriei vieții și artei în vise care par să vorbească de cu totul altceva, și care sînt, de fapt, istoria, viața și arta.

Final de epocă

În Europa, filmul părea dominat de tăria literaturii sau picturii, amestecîndu-și drumul cu drumul căutărilor acestor arte. Au trebuit să apară amenințările și crepuscurile sîngerii ale Germaniei naziste pentru ca cinematograful să iasă din malefica fascinație a formelor. D'Annunzio și-a lăsat amprenta pe 20 de ani de cinema italian, prețios, stilizat pînă la caligrafie, retoric și sunînd a gol. Expresionismul german înțelegea filmul doar ca pe niște desene care au viață. Robert Wiener îi dă viață lui Caligari, tiranul nebun. Excesele stilului, menținerea rigidă în cadrul strîmt al teoriei nu dau un suflu prea mare acestor povești morale. Rîntoarcerea în realism prin formula «Kammerspiel», istorii sordide și tragice ale unor oameni mărunți, obidiți și de societate și de destin, este (chiar cu

temkin» și «Arsenalul»





Lupta eternă dintre idealuri și moarte
«Pasiunea Ioanei d'Arc»

«Pasiunea Ioanei d'Arc» anunță sfârșitul unei epoci

concursul unor prestigioși cineaști — Murnau, Lang) tot zăgăzuită de barajul teoriilor prescrise. Louis Delluc, L'Herbier, Dulac deschid impresionismul francez. Teoriile sînt teorii și filmele născute din înțelepciunea lor au un aer ofilit și palid de fantome.

Spre sfârșitul epocii mute, danezul Carl Dreyer realizează în Franța o «Pasiune a Ioanei d'Arc», a cărei imensă expresivitate anunță sfârșitul unei epoci. Film de prim planuri, simpla alternanță judecătorești-loana, ritmul chipurilor (viclenie-puritate, cruzime-inocență, ură-credință) creează peisajul aspru, cu cer larg al tragediei, al luptei eterne dintre idealuri și sacrificii. Poem vizual de o scînteietoare frumusețe, filmul lui Dreyer face inutile inserțiile de dialog (inerente filmelor mute), dar nu pare să aibă nevoie aici de replicile sonore. Tăcerea înfruntării unor fizionomii, film-mărturie, fără concesii și liber de orice tipar, «Pasiunea Ioanei d'Arc» apare nu numai eliberat din hățișul teoriilor în care arta mută se cufunda treptat, dar și respingînd aprioric invazia de teatru vorbit și filmat care va umple ecranele lumii după 1928. Tot în acest final al epocii mute îmi par demne de amintit trei filme a trei europeni ajunși în America, filme a căror forță a scriiturii, perfecția



Filmul-montare — Busby Berkeley

Un straniu muzical — «Golddiggers»



*Prin Orson Welles,
filmul
devine
o fascinație*

●
*Prin Griffith,
filmul
devenise
o posibilitate*

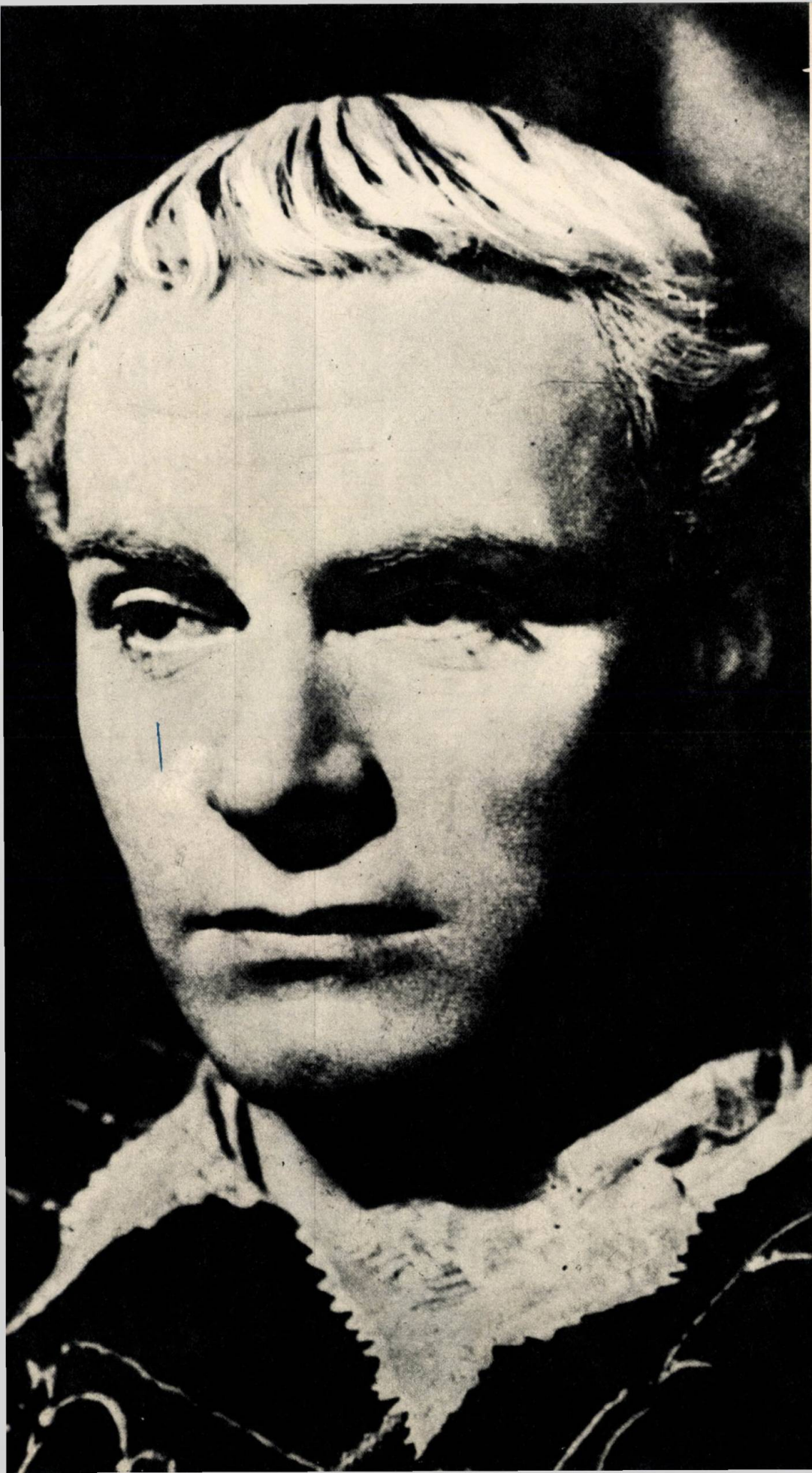
stilului, capacitatea de a crea senzația sonorului din impactul imaginilor, fac din ele capodopere nu numai ale unei epoci, dar și puncte de reper la nivelul cărora vor trece mulți ani de sonor fără ca vreun cineast să poată ajunge. «Vîntul» de Sjöström, «Docurile din New York» de Joseph von Sternberg, «Aurora» de Murnau sînt în primul rînd America văzută de ochi străini, aici pustie și infinită, aici sufocantă și sordidă, pămînt nou în care se fac și se pierd destine. E semnificativ că toate cele trei titluri se referă la elemente exterioare, ale unui spațiu de desfășurare: vînt, răsărit de soare, docurile unui port. Și aceste elemente exterioare joacă un rol total în poveștile oamenilor din film. Vîntul nestăvilit, sălbatic, disperant, care parcă generează intensitatea conflictului și pasiunilor din filmul cineastului suedez, răsăritul de soare moment de împăcare după noaptea de furtună în care bărbatul a încercat să-și ucidă sotia, docurile cetoase, străzile pustii casele sordide care fac într-un fel imposibilă iubirea dintre muncitorul din port și o prostituată. Filmele nu se aseamănă stilistic între ele. Legătura o putem face doar pe planul forței și veridicității cinematografice. Va trebui să așteptăm pînă la De Sica, Visconti sau Kazan pentru a redescoperi secrete



▼ Un vodevil politic — «Regula jocului»

O fantezie barocă — «Cetățeanul Kane» ▲





legătură dintre oameni și locurile și cerul sub care trăiesc.

Ce a adus sonorul?

O dată cu apariția sonoriului, apar operetele (în cel mai bun caz semnate de Lubitsch) și piesele filmate. Formulele de filmare — pentru a servi textele de dialog — se stereotipizează. În relația cîmp-contracîmp — planuri medii, cinematograful se sufocă. E semnificativ că primul film sonor al lui Chaplin — «Luminile orașului» — este nevorbit. Chaplin lasă imaginea să exprime și să se exprime. Doar muzica nostalgică ca un regret întovărășește pe omulețul cu baston în singurătatea amară a drumului său prin lume.

Se remarcă acum cinești de certă valoare ca Melvin Le Roy («Micul Cezar», «Sînt un evadat», «Golddiggers, 1933») care de la forța virulentă a unor povești cu gangsteri sau despre închisorile americane, realizează începutul unor serii de stranii musicaluri — «Golddiggers» — cu contribuția unui coregraf de excepție, Busby Berkeley. Apar Hawks, Milestone, Tay Garnett, Mamoulian, King Vidor, Borzage, etc., etc. Epoca unui cinematograful de mare profesionalism, de la story la montaj, dar din care lipsesc scrierile solitare și unice ale operelor de excepție. Și această absență nu face decît să o confirme prolificitatea și diversitatea inspirației unor cinești faimoși ca John Ford, Wyler, Cukor sau refugiatul în America, Fritz Lang.

În Franța, elanurile frontului popular se tocesc în melodrame cu bandiți. Jean Gabin e nelipsit. Pînă la război, doar două filme — «O excursie la țară» și «Regula jocului» — ambele de Jean Renoir, se ridică în zona limpede a operelor unice. Dacă «O excursie...» pare să uite de lume, incursiune în lumina transparentă a lui Renoir pictorul, poveste simplă ca o baladă, «Regula jocului», con-

«Regula jocului»,
o lume
pe cale de
prăbușire

struiește arabescurile amețitoare ale unui vodevil politic, înlănțuire de qui-pro-quoi-uri care duc la ideea unei lumi nesigure pe cale de prăbușire. Jocul amorurilor înaltei burghezii, dezabuzarea cinică a personajelor par să anunțe falimentul unei întregi societăți în timp peste care se adună norii denși ai războiului.

Crepuscul

În 1939, Hollywood-ul părea să-și ia rămas bun de la o epocă. «Pe aripile vântului» era un lung și colorat crepuscul al zeilor. Primii ani de război ni-l aduc pe Orson Welles, cu al său «Cetățean Kane»; filmul devine o fascinație. Demistificind mitul unui super-man al banului, «Cetățeanul Kane» explodează literalmente într-o frenezie barocă, fiecare cadru anulindu-l pe celălalt într-un ritm infernal. Prin Welles drumul e deschis pentru cineștii liberi și conștienți de a fi liberi, folosind cinematograful.

John Huston își începe prin «Șoimul maltez» o lungă carieră — western-uri («Comoara din Serra Madre»), filme de război («Insigna roșie a curajului», «Dumnezeu știe, domnule Allison») etc., dominate de ideea ratării, a nimicniciei eforturilor în fața unui destin potrivit și orb. Filmele sale poartă amprenta unei personalități bogate și complexe, și chiar dacă nu putem vorbi de-a binelea de capodoperă în



Călătorii lungi, amintiri și vise — «America, America!»
Mersul lui Charlot.





Pe aripile timpului...

«Pe aripile vântului», un colorat crepuscul al zeilor

cea ce-l privește pe Huston, întreg cinematograful său (de la «Marele somn» la «Noaptea Iguanei») este în afara sistemului și rețetelor.

Citeva filme

După război, cinematograful mondial cunoaște o expansiune fără precedent. Curente, stiluri, școli apar, se fac și se desfac la tot pasul. Teoreticienii întrec în număr pe creatori. Creatorii caută noi și noi forme de expresie, formulă după formulă, manualul pentru pregătit aur pur din nimic devine gros cât o biblie. Diferitele coduri de pudoare se prăbușesc, limitele a ceea ce poți arăta sînt împinse cît

mai departe posibil. Extravaganțele pot fi luate (se iau) drept artă, arta adevărată trece (uneori) drept o extravaganță. Se mai fac filme pe modelul «Pe aripile vîntului», de pildă, dar ele par prăfuite și antediluviene. Din acest noian de tendințe și direcții nă voi opri nu la filme reprezentative pentru școli sau curente, ci doar la cîteva Filme. Cîteva filme despre care să nu spunem: e filmul anului..., sau e filmul care a provocat scandal la Cannes, sau, sau... Cîteva filme alături de alte cîteva filme — «Rapacitate», «Luminile orașului», «Regula jocului»... Fără doar și poate, alegerea va fi subiectivă (cum altfel) și incompletă. Dar a vorbi de

un film trezește în mintea oricui amintirea altor filme și iată cum adevărul obiectiv se recompune la loc.

În America, doi realizatori — Elia Kazan și Orson Welles, — pentru că ei îmi par, între alții alții de valoare, să reprezinte valorile și liniile de forță ale unui întreg cinematograf.

«America, America» este un poem epic, un roman picaresc, o călătorie lungă, o amintire și un vis. Perfecțiunea clasică a narațiunii, rezonanțele adînci în cuget ale povestirii, semnificațiile profunde ale ideii de destin și de luptă, ritmul și frumusețea imaginilor, fac din acest film, aș spune, o aspirație care, de la Losey la Arthur



Liviu Ciulei este premiat la Cannes

Penn, de la Henri Miller și Kerouac, la folk-song-urile lui Bob Dylan, justifică o cultură.

În Italia, neorealismul n-a rămas la «Hoti de biciclete», la «Umberto D.», «Miracol la Milano» ale lui De Sica. Au apărut cinești angajați, a apărut filmul care pune în dezbatere sistemul social. Filmul ia cu asalt societatea burgheză. Și pe urmă sînt trei cinești despre care nu s-ar putea doar aminti titluri de filme și un rînd de vorbe: Fellini, vizionar și poet al nopții și miracolelor, Antonioni — călător într-un spațiu care nu e

nici adevărat pe de-a-ntregul, nici visat pe de-a-ntregul, în care e și zi și noapte în același timp, Visconti, arhitect al unor temple cu mii de coloane, arcade și unghere închinată morții, nu atât ca suferință cit ca absență.

Cîteva filme... Godard și Truffaut — «Pierrot nebunul» și «Jules și Jim», Wajda, Buñuel. «Lumină intimă» de Ivan Passer, Bergman... Ecranul pîlpîie, imaginile clipește, se amestecă. Peste zborurile lirice din «Jules și Jim» se suprapun roțile quadrigiei, roțile caleștei, roțile locomotivei din «Intoleranță», surîsul înțelept al Gelso-

minei și mersul lui Charlot...

Cinematografiile țărilor socialiste impun nu numai o modalitate proprie, o nouă destinație a filmului, factor de elevare umană, de dezbatere a problemelor privind omul și colectivitatea din care face parte, ci deschid și orizontul problematicei unei lumi și orînduirii sociale, a unei lumi care a pornit un proces profund de schimbare a raportului dintre individ și colectivitate.

Marile manifestări cinematografice internaționale fac cunoștință rînd pe rînd cu cinematografiile sovietică, ungară, poloneză, ceho-

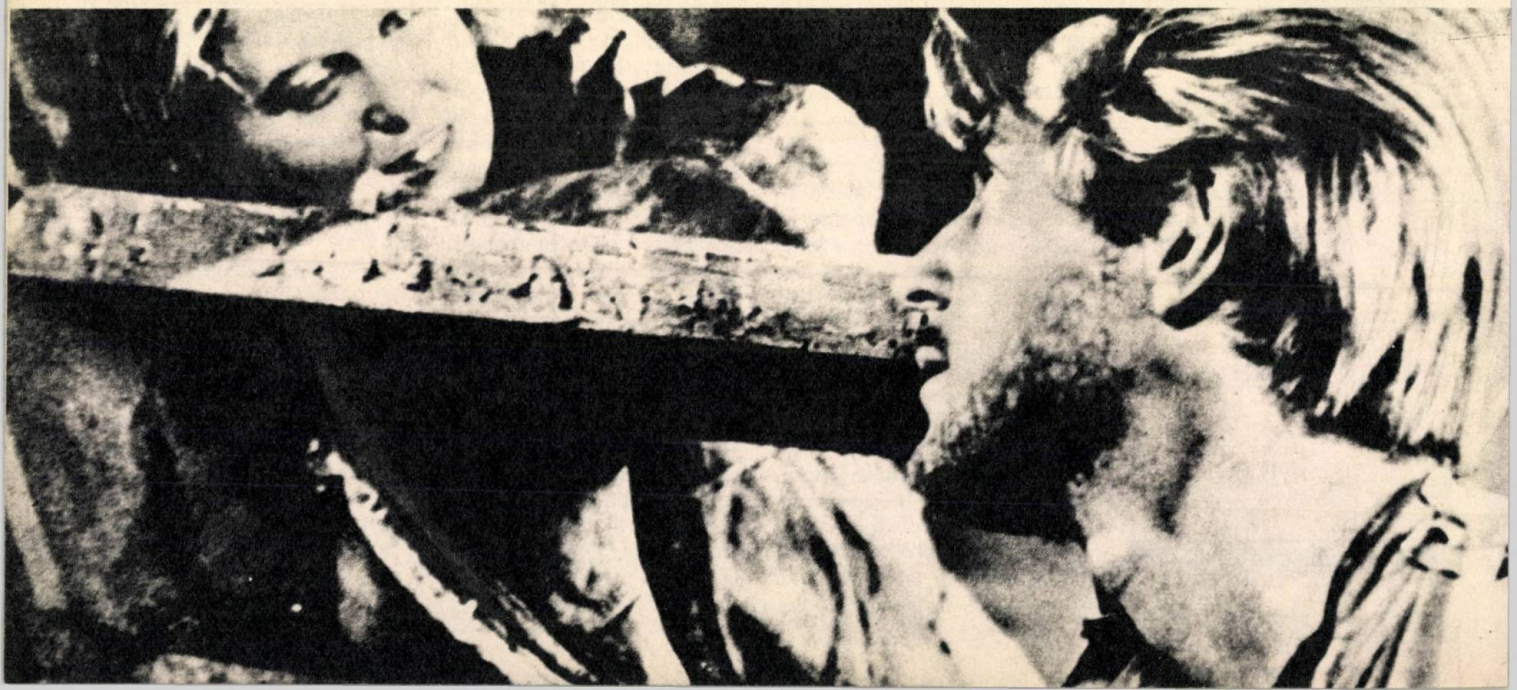
slovacă, bulgară, chineză, iugoslavă, română.

«Balada soldatului», «Pa-ce noului venit», «Al 41-lea», «Cenușă și diamant», «Canalul», «Sărmanii flăcăi», «Asul de pică», «Pădurea spinzuraților», «Duminică la ora 6», «Detașamentul roșu de femei», «Kozara» au devenit filme de referință. Ele intră în patrimoniul culturii universale ca expresie a artei socialiste.

Visăm cu ochii deschiși... Da! visăm, dar ne apar alți zori la 75 de ani de la apariția artei pe pînză!

Dan COMȘA

«Al 41-lea» este primit cu entuziasm





Surisul Gelsominei — Giulietta Massina

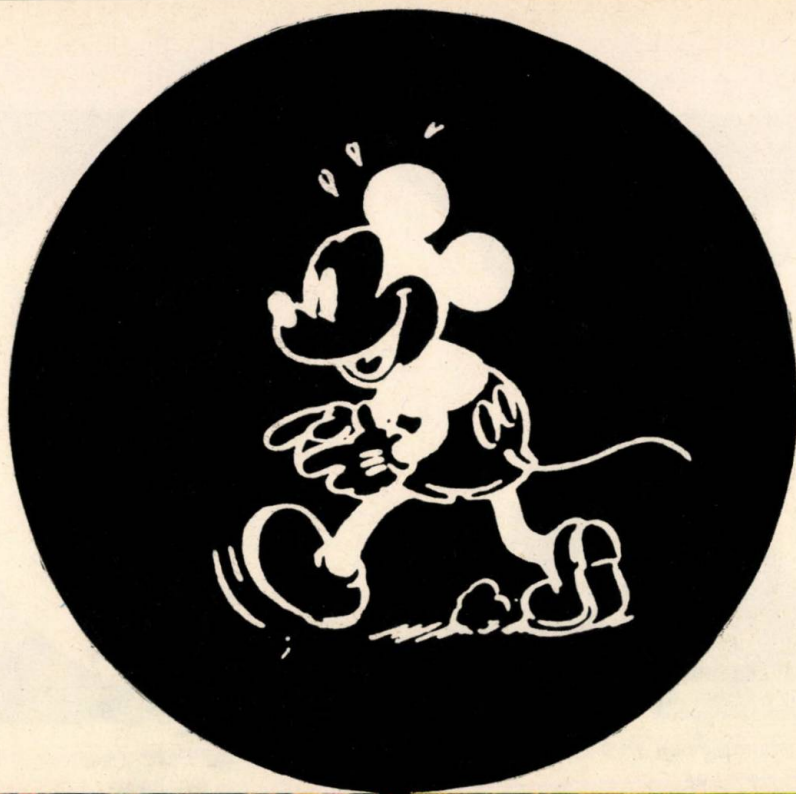
animația

mickey mouse, unde te-ai ascuns ?

*Nu,
animația
nu este
numai
o vîrstă
a copilăriei.
Alături
de noi
s-a
maturizat
și ea.*



«Sărutări», Ion-Popescu Gopo



Știați că animația a pre-mers invenția fraților Lumière? Încă înainte ca părintele cinematografului să-și fi emoționat spectatorii lăsându-i pradă, într-o memorabilă seară a lui decembrie 1895, senzațiilor misterioase pe care le stârnea imaginea unui tren ce se năpustea asupra lor, pantomimele luminoase, realizate de Emile Reynaud, smulgeau materiei inerte iluzia mișcării. Și uite așa a început să cuture lumea silueta filiformă a lui Fantoche (Emile Cohl), apoi americanii au început să ne spună povești cu *Snookums* și *Zozor* (Cohl-Mac Manus), cu Gertie, dinosaurul (McKay). Pe urmă a venit Disney. Și nu mai ascultam decât basmele lui cu Mickey Mouse și Albă ca zăpada, poveștile cu Donald rățoiul sau «Alice în Țara minunilor». Au venit apoi personajele lui Pat Sullivan și Fleischer. Și nu peste mult timp au bătut la ușa viselor noastre păpușile lui Trnka. Legende, visul lui de o noapte, bunicuța «cibernetizată» și cîte și mai cîte. Da, avea dreptate lordan Chimet, benzile de celuloid rescriu astfel «vechea mitologie adaptată unei noi vîrste a umanității».

Nu, animația nu este numai o vîrstă a copilăriei. Alături de noi s-a maturizat și ea. Și cînd noi nu mai știm să visăm, visează ea pentru noi. Coșmarurile noastre nu-i dau însă pace. Prezență tonică în universul nostru spiritual, poezia și umorul nu o părăsesc. Dar a devenit mai gravă, mai reflexivă. Intrată în caruselul civilizației moderne, ne face mereu cu ochiul: «Sînt aici. Ce facem? Încotro? Ce pot să mai fac pentru voi? De ce sînteți supărați? V-am dezamăgit cumva?»

Punctele și liniile lui McLaren, viziunile fantasmagorice ale lui Lenica sau Borowczyk, meditațiile lui Hubley, Vukotić, Gopo sau Yoji Kuri — pledează, denunță, acuză, semnifică. Frământările noastre devin obsesiile filmului de animație. Care o fi desti-



Subiect nou, tehnică nouă: «Cavalerul inexistent» de Pino Zac



Un film de Emile Cohl restaurat de un grup de cercetători bucureșteni: «Microbii veseli»



De partea celor care fac opoziție — Jan Lenica («Adam 2»)

O dramă de bilci la un «Stand de tir» — Miroslav Stepanek



nul său în lumea de azi?

Unde ești Mickey Mouse cel de odinioară? Vino printre noii Tristeții, adâncile noastre tristeți, te reclamă. Nu ne lăsa singuri. Hai cu noi, în împărăția frământărilor și a computerelor.

*

Iată opiniile citorva specialiști — regizori și critici — despre menirea filmului de animație, astăzi:

E. Ansorge:

Misiunea cinematografului de animație e în primul rînd eficacitatea.

Ernest ANSORGE

Cinematograful de animație trebuie să depășească planul pur artistic (grafismul nefiind decît un suport estetic) pentru a denunța tot ce amenință umanitatea. Este menirea fiecărui animator să se preocupe — în felul său specific — de exprimarea acestor probleme. Cred că misiunea cinematografului de animație este în primul rînd eficacitatea, adică faptul că

el trebuie să servească drept mijloc de comunicare între oameni. În acest scop el nu trebuie să uite că are posibilitatea să fie coroziv, satiric, violent.

M.T. Poncet:

Animația înseamnă: inteligență pusă în serviciul abilității grafice.

Marie-Thérèse PONCET

Desenul animat cere inteligență, adresă, talent, să știi ce vrei să spui și să o spui bine. Desenul animat este o artă grafică, picturală, estetică și rentabilă numai atunci cînd prezintă aceste caracteristici. Să o mai numim încă o dată de cea mai importantă: inteligența pusă în serviciul abilității grafice.

J. Lenica:

Fac filme de animație pentru că altele nu-mi dau satisfacție completă.

Jan LENICA.

Fac eu însumi filme de

animație pentru că altele nu îmi dau o satisfacție completă. Problema-cheie a umanității este ascendența generală a brutalității și violenței. Aproape fiecare film reflectă azi această problemă: unele prin acceptare, altele prin opoziție la acest val. Eu țin parte celor care fac opoziție.

G. Dunning: *Explorăm antagonismele dintre oameni și raportul realitate-fantezie.*

George DUNNING:
La Hubley, la Kuri, la Mc

Laren sau Lenica se pot găsi momente care prezintă esența condiției umane. Dar niciodată ideea n-a fost dusă până la capăt. Trăim un moment dificil în care ordinea lucrurilor a fost tulburată; instituțiile cărora individul a fost atașat până acum, au devenit vulnerabile, nesigure pe marginea prăpastiei. Omul de azi este un om plă-

pînd, slab în fața atîtor bizarerii fantastice pe care le are de înfruntat. Animatorii explorează antagonismele între oameni pe de o parte, și raportul realitate-fantezie pe de alta.

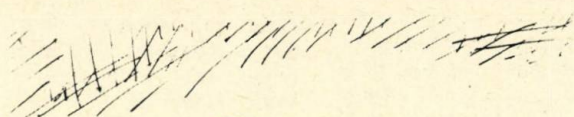
Bruno BOZZETTO

Cred că filmul de animație trebuie să-l ajute pe om să-și

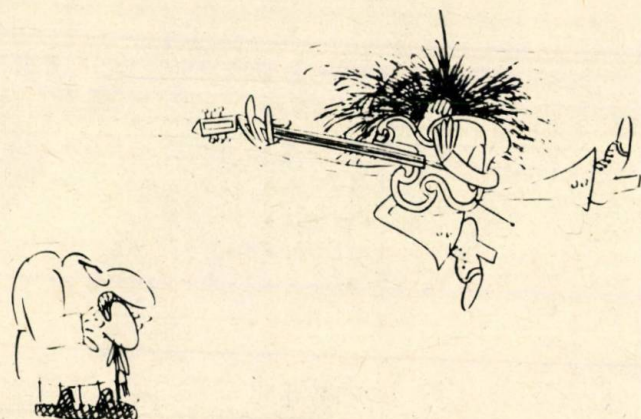


Norman McLaren — 81 de specialiști l-au desemnat ca cel mai bun animator.

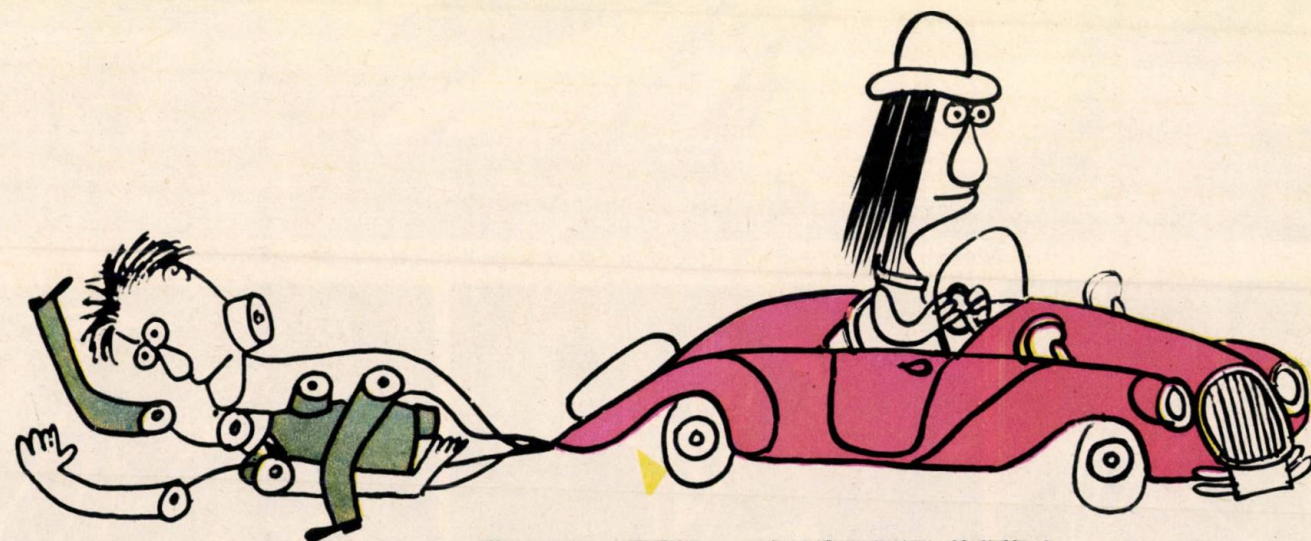




Umorul tonic al lui John Halas — «Păsări, albine, berze»



Umorul negru al lui Nedeljko Dragić — («Trec zilele»)



O expresie sugestivă a cruzimii femeiești — Yoji Kuri

vădă defectele, să și le corecteze, să devină mai bun. Poezia și umorul (trăsături de bază ale animației) sînt căile spre acest scop.

Manuel OTERO:

Cred în formele de expresie care tratează probleme și conflicte ale epocii noastre, care nasc o artă în serviciul individului. Artă pentru artă mi se pare fără soluție, pentru că se îndepărtează de aceste probleme.

Gianni RONDOLINO:

Cred că trăsătura esențială a cinematografului de animație este capacitatea sa emoțională de a ridica realitatea la un înalt grad de expresie fără a pierde prin aceasta contactul cu lumea fizică. Două filme mi se par reprezentative în acest sens: «Omul zburător», un film în care englezul George Dunning a împins pînă la ultimele sale consecințe extraordinara capacitate a cinematografului de animație de a prezenta în imagini nașterea «forme», făcîndu-ne să asistăm la o «autocrație» de un interes estetic excepțional. Din contră, filmul lui Borowczyk, «Teatrul domnului și doamnei Kabal», apelînd la «realismul» violent al unei reprezentări «ireale» a omului și a lumii în care

trăiește, mizează pe o exacerbare a posibilităților fantastice și onirice proprii cinematografului de animație. Soții Kabal sînt, în acest sens, simbolul unei umanități răvășite, a unei societăți mecanizate și dezumanizate.

Dusan VUKOTIC:

Care sînt trăsăturile unui bun film de animație?

1 — nu imită viața, o interpretează creînd o nouă realitate.

2. — e imun la manierism, un fenomen străin de tot ce este artă adevărată.

3 — animația nu trebuie să-și caute un scop în ea însăși. Adevăratul univers al animației se distruge fără încetare, se reconstruiește din nou, pentru a nu deveni niciodată propria sa istorie. Constanța unor perpetue modificări asigură celei de a 8-a arte posibilitatea de a-și descoperi și completa neconținut adevărată menire.

Animația este astăzi cea mai democratică dintre arte. Ea vorbește limbajul său particular, înțeles de toată lumea și putînd astfel să-i apropie pe oameni. A 8-a artă îi vorbește omului despre om fără clișee și fraze contrăfăcute, este umană și stranie în același timp. Vai, cît de mult lipsește risul de pe planeta noastră!



„Chipul“ de Kosower,
gravură și animație.

R. Servais:

Animația se confruntă cu cele mai importante probleme ale omenirii.

Raoul SERVAIS

Animația se confruntă cu cele mai importante probleme ale omenirii. Omul se simte foarte singur într-o lume care e mai puțin ca ori-cînd pe măsura sa. Confuzia omului în fața dezintegrării valorilor morale, o confuzie care se poate manifesta prin-

tr-un mesaj de revoltă sau de nostalgie, de neliniște sau absurditate, de ironie tandră sau cinism crud.

R. Munițic:

Contactul animației cu oamenii este deschis.

Ranko MUNITIC

Artiștii celei de a 8-a arte comunică fără cuvinte, numai prin imagini, mijlocul lor de expresie aruncînd punți pline de imaginație între continente, popoare, idei și medii. Prin caracterul profund poetic și umanist al structurii sale, animația a reușit, mai mult decît alte arte, să evite orice ingerință care i-ar fi alterat natura. În consecință contactul său spontan cu oamenii de pretutindeni este întotdeauna cast și deschis, nou și interesant, mereu prezent în suita de imagini multicolore care oferă desenului animat o putere universală și magică.

I. Popescu-Gopo:

Preocuparea animației este personajul om.

Ion Popescu GOPO

Marea preocupare a desenului animat este personajul om, chiar atunci cînd este caricaturizat, cînd are nasul cît un galoș, personajul om, cu problemele lui chiar atunci cînd se izbește de un nor și-i turtește capul, omul cu sentimentele lui, omul cu problemele lui. Am înțeles acest lucru încă de pe vremea cînd făceam iepurași cu calități umane, de pe vremea cînd în «Scurtă istorie» am dăruit omulețului un simbol, o florică, pe care el a dus-o drept mesaj al sentimentelor frumoase, pe toate planetele cosmosului nostru.



«Submarinul galben», cel mai bun film de animație, George Dunning,



«Hobby» de Daniel Szecehura



Cît de mult lipsește rîsul pe planetă — Dușan Vukotic («Surogat»)



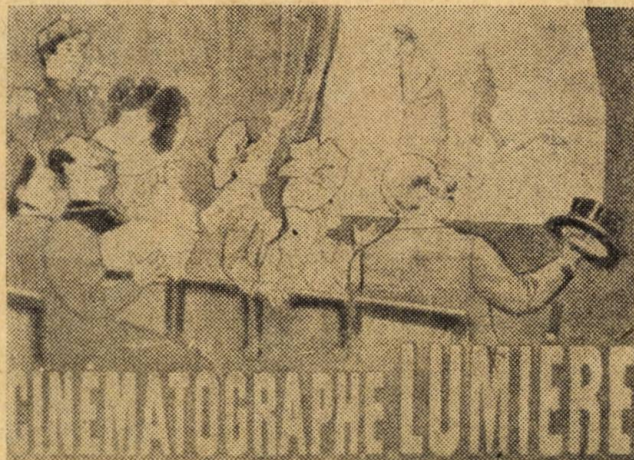
«Crucișătorul Potemkin» marchează începuturile filmului modern.

retrospectivă
nesolemnă

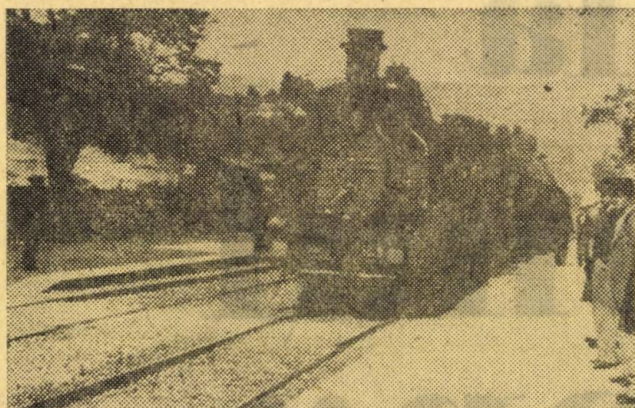
de la „salonul indian” la „drive in”

1895: Mirajul s-a născut la „Salonul indian”.
Trenul lui Lumière
a intrat în istorie
prin gara La Ciotat.

● 28 decembrie: prima proiecție Lumière la *Salonul indian* de la *Grand Café*. Încasări mediocre—35 de franci, sumă din care nu s-au acoperit nici măcar cheltuielile curente. Niciunul din marile ziare pariziene nu pomeneste



vreun cuvint. „Cei care se decideau să intre, ieșeau de îndată, absolut aiuriți. Îi vedeai revenind imediat și aducind cu ei persoane cunoscute pe care le putuseră întâlni pe bulevard”. (Clément Maurice).



Sosirea trenului întârziat al artelor: cinematograful

● „Sosirea trenului în gara La Ciotat”. La proiecția filmului, spectatorii se retrag înspăimîntați în scaune, avînd impresia că locomotiva de pe ecran se năpustește asupra lor.

● Enoch J. Rector prinde pe peliculă stingerea unui incendiu. Aflat printre spectatorii de la cinematograful Newmark, un detectiv observă, într-una din imaginile filmului, figura cunoscută a unui răufăcător, surprins de aparat întimplător, tocmai cînd băga mîna în buzunarul cuiva. Cere o copie a filmului și pe baza ei arestează hoțul. Dan-the Dipper intră în pușcărie ca primă victimă a marilor numiți cinema.

1896: Poliția lui Abdul Hamid suspecta orice aparat cu manivelă.
Se produce prima intervenție oficială în favoarea unui cineast.

● Promio, unul din operatorii lui Lumière: „Am puține de spus despre călătoria mea în Turcia, în afară de piedicile foarte mari pe care le-am avut cînd a trebuit să trec cu aparatul de luat vederi. Pe vremea aceea, în Turcia lui Abdul Hamid, orice instrument prevăzut cu manivelă era socotit suspect; a fost nevoie de intervenția ambasadei Franței și de monedele abil uitate în mîna cite unui funcționar, ca să pot obține liberă trecere”.

1897: Cinematograful se dovedește incendiar la propriu.
Primele victime înregistrate.

● Baraca de la *Bazar de la Charité* ia foc de la un bîdion cu eter. 125 de morți, printre care ducesa d'Alençon. Catastrofa contribuie mai mult ca orice la discreditarea cinematografului: e considerat un spectacol periculos, gata să provoace ravagii în orice clipă.

1899: Se înregistrează apariția primei femei regizor.

● „Pătăniile unui cap de vițel”. Apariția primei femei-regizor: Alice Guy, secretara lui Léon Gaumont.

1900- Pentru prima oară cinematograful e privit ca mijloc de reclamă:
Mobila Dufayel profită cea dintîi.

● La Paris, marile magazine de mobilă Dufayel deschid o sală de proiecție pentru a-și spori clientela.

1906: Cinematograful — victimă.
Îl atacă
și puritanii
și criminalii.

● Pe prima coloană, *Chicago Tribune* denunță cele 150 de nikel-odeoane din oraș pentru corupere a tineretului. Se publică lista filmelor săptămîinii: „Barometrul lui Capi-don”, „Brigandaj modern”, „Bigamul”. George Kleine, cel mai important importator, protestează în numele cineasților, tot în *Chicago Tribune*. La New York, *Children's Society* urmărește în justiție un cinematograful de pe First-Avenue care prezentase „Marele proces Thaw” (film inspirat de cronica judiciară: un milionar asasinase pe amantul soției sale; din fundul celulei, deținutul acuză de calomnie pe prezentatorii care comentau filmul în sălile de proiecție; va fi condamnat la 20 de ani). La Providence, Lyric Theatre e devastat de clanul Murphy, o asociație puritană. Consiliul municipal din Chicago acordă șefului poliției dreptul de a interzice „filmele imorale”. Se născuse cenzura.

1908: Cinematograful inventează vedeta.
Publicul feminin e profund „impresionat” de un june-prim.

● „Tosca” de Victorien Sardou, cu Sarah Bernhardt. Nemulțumită de film, actrița obține ceea ce nici o vedetă nu mai obținuse vreodată: distrugerea copiilor filmului.

● 26 noiembrie: revista engleză „Kinematograph Weekly” publică știrea că *Williamson Film Co.*, producătoare a două filme inspirate din viața militară, a tipărit și pus în vînzare ilustrate reprezentîndu-l pe sergentul major Chart.



Max Linder descoperă „box-office-ul”

protagonistul filmelor, pentru a satisface cererile publicului feminin, „profund impresionat” de prestanța fizică a fostului instructor de la Army Gymnasium din Brighton. Se naște comerțul cu fotografii de vedete.



Prima provocare care a stîrnit Vaticanul: Theda Bara

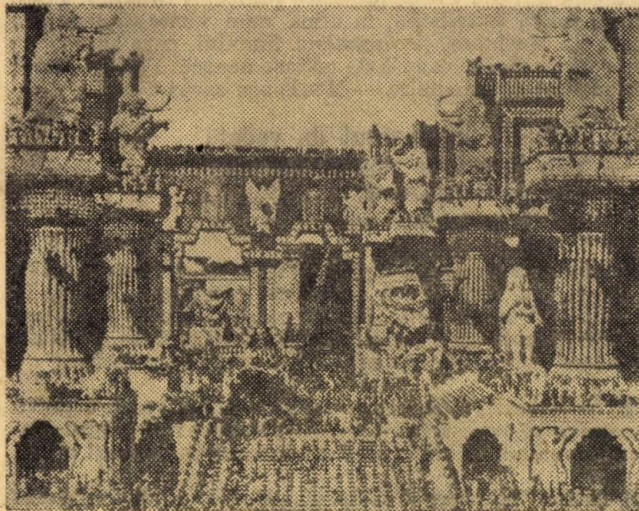
1909: Cinematograful — erou.
Popularitate are
personajul, nu interpretul.
Cinematograf la București.

● „Nick Carter”, 1909—1912, serial polițist de Victorin Jasset. Succes enorm. Societatea *Eclair* primește scrisori din toată lumea adresate personajului, nu actorului (André Liabel).

● În București, prima sală construită special pentru spectacolele de film: „Volta”, de pe strada Doamnei.

1910: Reclama filmului nu e audio-vizuală,
e prin zvon.
Primul proces cinematografic pierdut.
Paguba: 25 000 dolari.

● Primul contact al unei vedete cu publicul. La Saint Louis, producătorul Carl Laemmle face să circule zvonul morții lui Florence Lawrence, celebra vedetă de la *Biograph* („The Biograph Girl”), apoi îl dezmente și o trimite în acel oraș împreună cu King Baggot. Lawrence atrage un public



Prima superproducție americană: „Intoleranță”

mai numeros decât cel venit cu o săptămână înainte în același loc să-l întâlnească pe președintele Taft. Poliția intervine ca să țină mulțimea în friu.

● „Ben Hur” de Sidney Olcott, după cartea colonelului Wallace. Casa producătoare, *Kalem Co.*, uită să plătească drepturile de autor moștenitorilor autorului. Văduva colonelului o citează în justiție. *Kalem* oferă 25 de mii de dolari, soluționînd primul proces cinematografic din America.

1911: Primul mare star
de cinema.

● În cursul primului său turneu în Spania, alături de Stasia Napierkowska, *Max Linder* are revelația valorii sale comerciale: la gara din Barcelona îl așteaptă mai mult de 10 mii de persoane care-l aclamă, mașina celor doi actori va fi escortată de două gărzii municipale. La întoarcere, Linder îi cere lui Pathé 150 de mii de franci pe an. Îi obține. Mai cere amenințînd că reziliază contractul. Mai primește. Un an mai târziu, turnee triumfale în Germania, unde primește felicitările lui Wilhelm al II-lea, și în Rusia, unde e purtat pe brațe de admiratori.

● Primul proces cinematografic în Spania. Societatea Autorilor îl dă în judecată pe Fructoso Gelabert, acuzînd-l că ar fi plagiat în filmul „Mala raza” o carte a lui Echegaray. Victorie: Gelabert e achitat.



„La primavera”,
variantă
Hollywood:
Mary Pickford

1912: C. Nottara, A. Demetriad,
A. Romanescu, P. Liciu
descoperă
cinematograful.

● „Războiul Independenței” de Grigore Brezeanu. Constelația marilor actori ai teatrului românesc pe ecran.

● Procurorul general al Curții de Apel din Roma cere desființarea cinematografelor, a „oribilelor spectacole de film”. Cinematograful e făcut răspunzător de scăderea numărului de cărți cerute spre lectură din bibliotecile populare, de mărirea cazurilor de furt prin efracție, de scăderea depunerilor la casele de economii.

● 10 decembrie: prima intervenție a Sfîntului Scaun în viața cinematografică. Vaticanul ia măsuri disciplinare împotriva preoților care găzduiau proiecții de film în biserici.

● Laemmle trimite o veritabilă trupă să ia cu asalt studiourile aparținînd rivalilor săi, Kessel și Bauman. Au loc ciocniri violente. Încăierările se sfîrșesc doar atunci cînd Kessel și Bauman aruncă în luptă armata de figuranți (prevăzută cu armament) pe care o țineau în permanență pentru filmele din epoca războiului de secesiune.

1913: Italienii încep să fabrice dive:
Lyda Borelli.

● Americanii investesc 125 milioane de dolari în construcția sălilor de cinematograf.

● Rusia: o circulară oficială interzice filmele inspirate din viața muncitorilor.

● „Dar dragostea mea nu moare“ de Mario Caserini. Apariția primei dive — Lyda Borelli. Idolatrie în masă. „Se puteau vedea în saloane, în cafenele, la teatru sau pe stradă, nenumărate Borelline care de atita post slăbiseră devenind subțiri ca o serpentină, drapate regal cu cele mai mici bucați de mătase pe care le găsiseră în fundul magazinelor. Era epoca părului oxigenat, a ochilor languroși, a pașilor regali — incesu patuit Dea — și a minilor sub bărbie, cu degetele răsfirate“ (Lucio d'Ambr).

1914: După idoli și idolatrie apare cuvântul sacru: vamp. Apare și rubrica filmului într-un ziar american.

● „Tess din țara furtunilor“. Grauman, unul din pionierii exploatații sălilor de cinema găsește sloganul care o va face celebră pe Mary Pickford. La cinematograful din San Francisco, unde rula filmul, o mare firmă luminoasă o anunță pe Mary Pickford ca „logodnica Americii“.

● Pentru prima oară în istoria presei, ziarul „Chicago Evening American“ acordă cinematografului o rubrică săptăminală.

● „Ce nebun era“ de Frank Powell, după „Vampira“ lui Kipling, cu Theda Bara. Cuvântul „vamp“ intră în circulație. În viața de toate zilele, actrița ținea să nu-și desmintă imaginea de pe ecran: se fotografia cu crani și sarcofage alături, purta violet ca să-și accentueze paloarea chipului, apărea într-o limuzină albă servită de „sclave“ nubiene, primea gazetari în camere mortuare, ardea tămâie, mîngia șerpi (inofensivi). „Kiss me, fool!“; faimoasele ei cuvinte, erau pe buzele tuturor.

1915: Apare epopeea cinematografică și izbucnește „războiul divelor“.

● „Nașterea unei națiuni“ de D.W.Griffith. A fost proiectat 44 de săptămîni în șir la New York, 35 la Chicago, 22 la Los Angeles. O sută de milioane de spectatori. Cariera

filmului durează 15 ani încheiați. Se spune că a adus 20 de milioane beneficiu net.

● Războiul divelor e în toi: Hesperia contra Bertini. Hesperia, vedeta de la Tiber-Film, a avocatului Mecheri, apare în „Doamna cu camelii“. Bertini, vedeta de la Căsar Film, a avocatului Barattolo, joacă de îndată același personaj. Vedetele masculine nu se lasă mai prejos. Turnînd în „Atila, biicul lui Dumnezeu“, Febo Mari refuză să poarte barbă și pernă. Imediat, Alberto Capozzi, rivalul său, refuză să-l joace pe apostolul Pavel ca să nu fie nevoit să apară cu barbă.

1916: Prima superproducție și primul faliment. Primele „leșinuri“ și prima „lecție de modă“.

● „Intoleranță“ de D.W.Griffith. Regizorul comandă decoruri priașe. Cel mai mare dintre ele, un palat babilonian, măsurînd 1600 m. în adîncime, e împrejmuit de turnuri de 70 de metri înălțime. În scena ospătului lui Balthazar se folosesc 4000 de figuranți; Billy Bitzer, în fața unei asemenea priveliști, va trebui să filmeze dintr-un balon captiv. Griffith pretinde că într-un singur cadru, cel al armatelor persane, ar fi apărut 16.000 de persoane. Transportul, aprovizionarea și comandamentul acestor batalioane necesită instalarea de linii telefonice și de cai ferate. Filmul se soldează cu un deficit de peste un milion de dolari, pe care regizorul, finanțator parțial, se angajează să-l acopere. Se zice că tot restul carierei sale l-a petrecut plătind datoriile. Nu i-au mai rămas bani nici măcar pentru dărîmarea uriașului său Babilon făcut din lemn și stazz.

● „Romeo și Julieta“, producție Biograph. La scenele de dragoste în care apărea Francis X. Bushman, se înregistrează cazuri de leșin ale spectatoarelor. Revista feminină „The Ladies' World“ îl proclamă „cel mai frumos bărbat al Americii“. De corespondență sa se ocupă 18 secretari. Pentru a-l păstra în grațiile publicului, serviciul de publicitate ascunde faptul că era căsătorit cu Beverly Baine, partenera lui obișnuită, și că idealul cuplu avea copii. Cînd lucrul s-a aflat, popularitatea marelui amoretz începe să se năruie.

● Douglas Fairbanks Co. — prima casă de producție finanțată de un actor.

● „Vampirii“ de Louis Feuillade. Primit cu mult entuziasm de suprarrealiști și cu mai puțin de prefectul de poliție, care văzîndu-și ridiculizați agenții pe ecranul celei mai frumoase săli din Paris, interzice proiecția filmului. Peste 2 luni, ridică interdicția, în urma unei vizite diplomatice făcută de Musidora, protagonista filmului, care apărea pe ecran în maillot și cagulă de mătase neagră. Parisul cîntă: „Un maillot de soie noire — Moule son corps d'ivoire“.

1917: Primele confesiuni de vedetă sub formă de rețete. Campanie pentru abolirea travestiului.

● Apare cartea lui Douglas Fairbanks „A ride și a trăi“. În cîteva luni se vînd 400 de mii de exemplare. Fairbanks își sfătuiește spectatorii: „Pentru ca să ai succes trebuie să fii fericit, pentru a fi fericit trebuie să fii sănătos, pentru a fi sănătos trebuie să-ți ții spiritul și corpul în mișcare.“

● În Japonia, Teinosuke Kinogasa organizează o grevă a actorilor specialiști în roluri feminine (oyama) pentru abolirea travestiului. Reforma se produce cîteva ani mai tîrziu.

● Moare Valdemar Psilander, „Regele Soare“ al casei daneze Nordisk. Veniturile lui erau de 17 ori mai mari decît cele ale unui ministru.



Prima eroină de serial: Pearl White

1918: Publicul adoptă
moda lansată de idoli.
Chaplin
inspiră poeme.

● „Noaptea din Chicago“. Croitorii se lasă convingi să creeze primul costum special pentru film. Tailleur-ul de catifea neagră, bluza albă, cravata de tafta și bascul de catifea pe care le purta Pearl White devin atât de populare încât ajung costumul preferat al dactilografelor din New York.

● Louis Aragon scrie „Charlot sentimental“, deschizând sirul poemelor dedicate lui Chaplin. Vor prelua ștafeta: Eluard, Maiakovski, Hart Crane, Umberto Saba, Rafael Alberti, Carlos De Andrade, Raffaele Carrieri, Corrado Govoni.

1919: Vedetele „fac vânzare“.
Școala începe să folosească
instrumentele cinematografului.
Ecranizarea e încă „o profanare“.

● Crucea roșie americană lansează o campanie pentru vânzarea bonurilor pentru împrumutul național, apelând la serviciile star-urilor. Pickford, Fairbanks și Chaplin aduc în vistierie mai mulți bani decît toate băncile laolaltă.

● Franța: primele semne oficiale ale interesului pedagogilor pentru cinema. Comisia Besson prezintă un raport privind utilizarea „eventuală“ a cinematografului în învățămînt. Doi ani mai tîrziu se votează primul buget destinat organizării cinematografului școlar și se dotează școlile normale cu material de proiecție.

● „Rose Bernd“ de Alfred Halm, după Gerhardt Hauptmann, cu Henny Porten. Cînd se anunță proiectul ecranizării, presa germană declanșează atacuri violente, chemîndu-l pe marele autor să nu permită un asemenea „atentat“. După cea de a 65-a reprezentare, Hauptmann își exprimă public admirația pentru Henny Porten. Mare senzație.

1920: Apare Zorro cu faimosul lui Semn.
Junele-prim
cu mustăcioară,
trecut pe lista personalităților.

● „Semnul lui Zorro“ de Fred Niblo. Succes fabulos al lui Douglas Fairbanks. Imediat după război, actorul figurase pe lista americanilor celor mai populari în țară și străinătate, alături de politicieni și sportivi. Din 1916 pînă în 1926 e box-office-champion. Statul California dă numele său unei coline din Yosemite Valley.

1921: Apare „copilul-minune“ al ecranului.
Începe seria
„orfanilor“ și dezmoșteniților soartei.

● „Picul“ de Chaplin, cu Jackie Coogan. Mii de familii scriu studioului cerînd să-l înfieze pe micul „orfan“ pe care îl joacă copilul-minune.



Prima dramă psihologică modernă: „Rapacitate“

1922: Documentarul
cunoaște primul său clasic:
Nanuk este un erou
real și polar-exotic.

● Premiera lui „Nanuk, cel din Nord“ de Flaherty. La New York, după succesul filmului, înghețata de ciocolată primește denumirea de „Nanook“. Prima proiecție avusese loc, de fapt, în fața spectatorilor eschimoși, eroii filmului. „În timpul secvenței capturării focii, spectatorii se agitan și au început să țipe: „Să-l ajutăm, să-l ajutăm!“ (Frances Flaherty).



Flaherty descoperă la Pol căldura umană: „Nanuk“

1923: Un nou cataclism în istoria filmului:
cutremurul din Japonia.
Apare bovarismul cinematografic:
se numește borellism.

● Japonia: cutremurul de la 1 septembrie distruge 80% din sălile de cinema și toate studiourile din Tokio.

● „Dizionario moderno“ de Alfredo Panzini înregistrează cuvîntul „a borelliza“ („borelleggiare“) — „căderea în leșin a femeilor luînd ca model pozele estetice și schifosite ale actriței Lyda Borelli“.

1924: Hollywood-ul
și prima sa mare victimă: Stroheim.
Începe diktatul
producătorului.

● „Rapacitate“ al lui Stroheim e masacrat de Irving Thalberg, producătorul de la M.G.M. Filmul va fi redus la 8 bobine, montajul lui va fi încredințat scenaristei June Mathis. Clair: „Hollywoodul s-a întemeiat în ziua în care Irving Thalberg l-a dat afară din biroul lui Louis Mayer, pe Erich von Stroheim, venit să protesteze împotriva sabotării montajului de la „Rapacitate“.

1926: Triumful „Crucișătorului Potemkin“;
primul mare film „primejdios“.
Dos Passos relatează apocaliptica
înmormîntare a lui Rudolph Valentino.

● În Germania, Comisarul guvernamental pentru ordinea publică declară că prezentarea „Crucișătorului Potemkin“ „face parte dintr-un vast plan de propagandă revoluționară; proiectarea sa ar primejdi liniștea și ordinea pu-“



„Comanda socială” devenită capodoperă „Potemkin”

blică”. Ziarele de dreapta amenință că vor fi aruncate grenade în cinematografele care vor îndrăzni să-l prezinte. Au loc două dezbateri în Reichstag. Dosarul filmului întocmit de cenzura berlineză numără peste 300 de file. „Potemkin” apare, totuși, pe ecranele germane. Un triumf.

● Inmormântarea lui Rudolf Valentino, descrisă de Dos Passos: „În timp ce era expus într-un coșciug acoperit cu un brocart cu fire de aur, zeci de mii de bărbați, femei și copii blocau străzile înconjurătoare. Sute de oameni fură



Bărbatul cu cele mai multe văduve: Valentino

călcați în picioare sau răniți de caii poliției. În ploaia deasă polițiștii pierdută controlul. Minați de bastoanele de cauciuc ale polițiștilor și copitele cailor care se cabrau, masele de oameni îngrămădiți intrară în fierbere. Capela funerară fu devastată, bărbați și femei se luptară pentru o floare, o bucată de tapet, o țandără de geam. Vitrinele fură sparte. Mașinile parcate fură răsturnate și distruse. Cînd, după repetate șarje, poliția călare respinse în cele din urmă mulțimea dincolo de Broadway, unde circulația fusese întreruptă timp de 2 ceasuri, se strînsă de pe stradă 28 de pantofi desperechiați și un camion de umbrele, de ziare, de pălării și de minci de haine rupte. Toate ambulanțele din partea aceea a orașului erau ocupate cu transportarea femeilor care leșinasă, a fetelor care fuseseră călcate în picioare. Cîțiva oameni făcură criză de epilepsie. Polițiștii culegeau cetele de copii pierduți”. Ce să mai adăugăm? Că a urmat un lanț de sinucideri, că a luat ființă *Clubul Văduvelor lui Valentino*, că...

1927: Se naște personajul cîntărețului de jazz care „costă și rentează”.

Stan și Bran consumă cantități industriale pentru o bătălie cu frișcă.

● „Cîntărețul de jazz” de Alan Crosland. A costat 500 de mii de dolari. A adus 2 milioane și jumătate.

● La Paris, cu ocazia prezentării primelor filme americane vorbitoare, publicul strigă în sală: „En français! En français!”

● „It” de Clarence Badger. De acum înainte, Clara Bow e numită „It girl”. Primește săptămînal 35 de mii de scrisori de la admiratori.

● „Bătălia secolului” de Clyde Bruckman, cu Stan și Bran. Record de recuzită consumabilă: la filmări se folosesc 3000 de tarte cu frișcă. Henry Miller: „Cel mai mare film comic realizat vreodată”.



Primul „travesti” — un alb negru: Al Jolson

1928: Se naște șoricelul minune Mickey Mouse, care devine prima emblemă best-seller.

● Se naște Mickey Mouse (botezat Topolino în Italia, Ratoncito în Spania, Miki Kuchi în Japonia). Împreună cu ceilalți eroi ai lui Disney, aduce anual beneficii de peste 7 milioane dolari. Devine emblemă comercială pentru pro-



35.000 de
admiratori:
Clara Bow

dusele destinate copiilor. Numai în Anglia, într-un an de zile, mărfurile purtând efigia lui se vînd în valoare de un milion și jumătate de lire sterline.

1929: Se acordă premiile Oscar.
Începe epoca de aur
a romanelor ecranizate.
Nebunia rețelelor de săli.

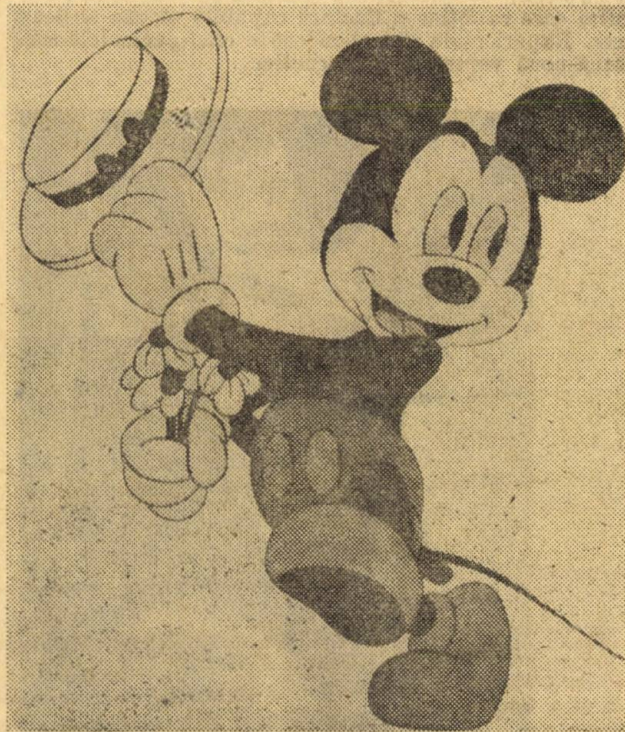
● Se acordă primele Oscar-uri. Din 1953, ceremonia de-
cernării premiului va fi televizată.



Cel mai mare cuplu comic: Stan și Bran

● Scriitorii roiesc spre Hollywood. Toate romanele de
succes sînt ecranizate; consilierii marilor case de producție
citesc cărțile chiar înainte de a fi tipărite.

● Nebunia construirii de cinematografe. Sălile de ci-
nema din micile orașe de provincie din America țin să riva-
lizeze cu splendoarea sălilor new-yorkeze. În zece de orașe
cinematograful devine edificiul public principal și localnicii
îl arată mindri străinilor, ca pe monumentul lui Lincoln.
La sfîrșitul anului, numărul cinematografelor din S.U.A. e
de aproape 10.000



Simbolul universului disneyan: Mickey Mouse

● La Château de la Sarraz, în apropiere de Lausanne, se
ține Congresul internațional al cinematografului independ-
dent. Participă: Eisenstein, Ruttman, J.G. Auriol, Tissé,
Richter, Balász, Moussinac.

1930: „Îngerul albastru“
se cheamă Marlène Dietrich.
Filmul de
„mister-groază-senzații“.

● „Regele șmecherilor“ de René Pujol și Pierre Colom-
bier. Toată Franța cîntă refrenul filmului „J'ai ma combine“
(„Am și eu șusta mea“).

● Marlène Dietrich în „Îngerul albastru“ de Joseph von
Sternberg. S. Krakauer: „În Lola-Lola, sexualitatea a căpă-
tat o nouă incarnare. Această prostituată mic-burgheză din
Berlin, cu picioarele ei provocatoare și comportarea ei pu-
tîn aleasă, respiră o impasibilitate senzuală, care provoacă
bărbații să afle secretul ascuns dincolo de egoismul ei
dur și recea ei aroganță“.

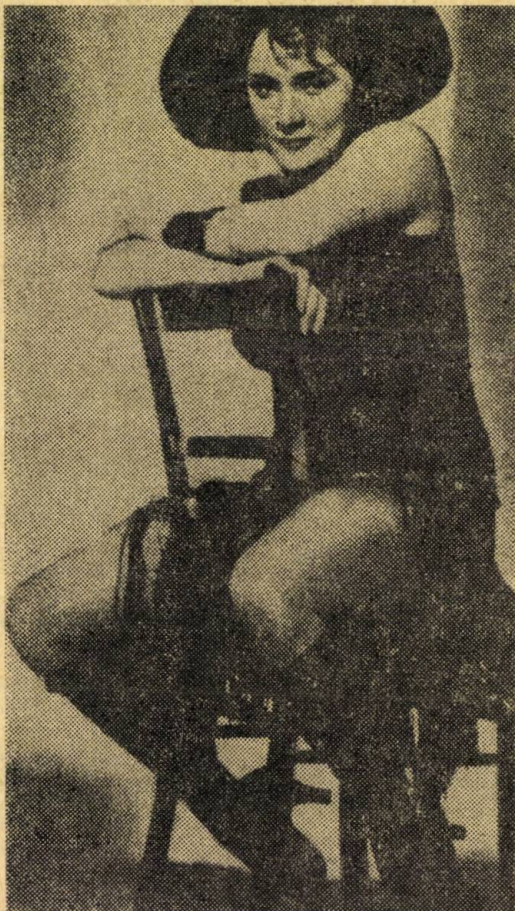
● „Îngerii iadului“ de Lewis Milestone. Apare moda
lenjeriei Harlow.

● „Dracula“ de Tod Browning, cu Bela Lugosi. Din mo-
tive publicitare, „Prințul spaimei“ e obligat de producători
să-și primească invitații stînd în sicriu și să apară la pre-
mierele de la Chinese Theatre cu o gorilă în lesă.

1931: Brecht contra Pabst:
 autorul piesei nu se recunoaște în film.
 Se lansează moda femeilor
 platinat tip Jean Harlow.

● „Opera de trei parale“ de G.W.Pabst. Berthold Brecht intenționează un proces regizorului, susținând că acesta i-ar fi alterat opera.

● „Blond-platinat“ de Frank Capra. Mii de femei încearcă să imite blondul platinat (care era natural) al părului lui Jean Harlow. E promis un premiu de 5000 dolari chimistului care va obține o tinctură capabilă să dea aceleași reflexe. Experiențele sînt abandonate cînd pacientele care încearcă noua vopsea de păr, chelesc.



Un înger fatal: Marlène

**1932: Filmul lansează
 nu numai coafuri...
 „Zero la purtare“
 interzis.**

● „Grand Hotel“ de Edmund Goulding. Joan Crawford lansează gulerele de pîchet alb.

● „Zero la purtare“ de Jean Vigo. Rămîne interzis de cenzură pînă în 1945. Săptămînalul *Choisir*: „Opera unui maniac obsedat care își exprimă fără artă gîndurile tulburi“. E.Sée, președintele comisiei de cenzură, mărturisește: „Am primit o notă de serviciu cu ordinul de a interzice „Zero la purtare“ înainte de a-l fi putut vedea și judeca imparțial, eu și colegii mei“.



Modelul unei epoci: Jean Harlow

**1933: „Crucișătorul“ lui Eisenstein
 inspiră răscoala de pe un vas olandez.
 Cum te îmbraci
 ca să semești cu vedeta preferată?**

● Pe crucișătorul olandez *De Zewen Provinciën* izbucnește o revoltă. Marinarii pun mîna pe vas și pornesc spre portul Surabaya, unde izbucnise o răscoală. Se predau abia la intervenția aviației. La proces declară că gestul lor a fost inspirat de „Crucișătorul Potemkin“ al lui Eisenstein.

● Magazinele americane pun în vînzare, la prețuri modeste, rochiile copiate după modelele lansate de actrițele de film. Există raioane cu numele vedetelor, unde te poți îmbrăca dacă îți închipui că semești cu ele.



Și-a început cariera Joan Crawford

1934: Un cîntec lansat de film
 cucerește o lume.
 Filmul cu gangsteri
 devine primejdie publică.

● „Fial Chinei“ de Ciu-Cin-Tsi. Un cîntec revoluționar compus de Ni Er pentru acest film devine în 1949 imnul național al Chinei Populare, după ce timp de 15 ani fusese marșul partizanilor chinezi.

● *Legion of Decency* dezlănțuie campania împotriva filmelor de gangsteri declarate mijloace de incurajare a delincvenței.

● „Vălul pictat“ de Richard Boleslawsky. Greta Garbo relansează moda turbanelor.

● „S-a întîmplat într-o noapte“ de Frank Capra. Cînd într-o secvență Clark Gable își scotea cămașa, spectatorii au constatat cu stupeoare că actorul, nesocotind moda, nu purta maiou. La cîteva luni de la premieră, o delegație a fabricanților de tricotaje protestează la Hollywood: vînzările scăzuseră cu 25%.



Îmită, dacă-ți șade bine...

1935: Betty Boop șochează puritanele:
 purta prima rochie-mini.
 Chaplin intră
 „în atenția“ naziștilor.

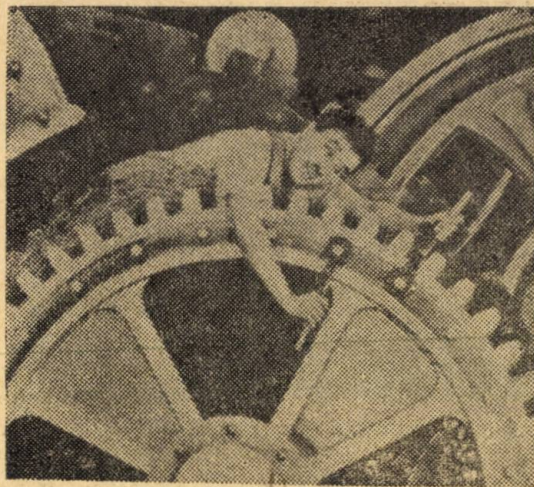
● Ligile feminine puritane, în frunte cu *Fieele revoluției*, acuză de imoralitate pe Betty Boop, personajul desenelor animate ale fraților Fleischer. Cenzura interzice filmele.

● *Tobis*, casa care produsese „A noastră-i libertatea“ al lui Clair, intențază un proces de plagiat lui Chaplin pentru „Timpuri noi“. Clair refuză să susțină această acțiune întreprinsă de un funcționar al lui Goebbels: „Dacă Chaplin s-a inspirat din filmul meu, aceasta e o mare onoare pentru mine“.

1936: O perucă buclucasă, un dans
 și încă o moarte celebră la Hollywood.
 Enciclică papală
 în privința cinematografului.

● *John Gilbert* moare în urma unui atac de cord: cu o zi înainte îi căzuse peruca în timp ce dansa la o recepție de la Hollywood.

● Papa Pius al XI-lea emite enciclica *Vigilanti cura*, primul document pontifical asupra cinematografului.



Un angrenaj diabolic: „Timpuri noi“

● „*Furie*“ de Fritz Lang. Ecorile pe care le stîrnește filmul în rîndurile publicului determină autoritățile americane să inițieze o anchetă privind cazurile de linșaj și să ia măsuri drastice.

● La Paris, Henri Langlois, Georges Franju și Jean Mitry fondează Cinemateca.

1937: „Marea iluzie“ provoacă
 dezamăgirea realizatorului ei.
 Prima denunțare a hitlerismului
 se cheamă „Dictatorul“.

● „Iluzia cea mare“ de Jean Renoir. Germania hitleristă interzice filmul. Renoir: „Aș fi vrut ca un german, după spectacol, să-și spună — „Acești francezi sînt niște oameni de treabă. Mîncă și beau la fel ca noi, ca și noi au nevoie de dragoste și mai presus de toate de prietenie“. Din nefericire, nemții nu au dreptul să-mi vadă filmul. Sînt profund nefericit“. Roosevelt: „Toți democrații ar trebui să vadă acest film“.

● Chaplin anunță că pregătește un film despre *Hitler*. Naziștii înțeleg imediat cam despre ce poate fi vorba și in-



Frumosul partener al Gretei-Garbo: John Gilbert



Linșaj? „Connais-pas!” („Furie“)

cearcă să împiedice realizarea proiectului. An loc discuții diplomatice, demersuri ale consulului german la Los Angeles, se proferează amenințări la adresa persoanei lui Chaplin. „Dictatorul” va fi realizat în pofida amenințărilor.



Și totuși „Dictatorul” a fost realizat...



Un Stroheim fără iluzii:
„Iluzia cea mare”

1938: Un copil-minune
e cotate mai bine decât
Garbo și Gable:
se numește Shirley Temple.

● „Veniturile lui Shirley Temple” (la vârsta de 10 ani) se cifrează la 307.014 dolari. Din 1934 până în 1938 figurează mereu în fruntea box-office-ului, înaintea Gretei Garbo și a lui Clark Gable.

● „Jezabel” de William Wyler. Bette Davis la apogeu. Guvernatorul statului Massachusetts (în care s-a născut actrița) decretează ziua de 5 aprilie, ziua ei de naștere, sărbătoare națională.

1939: Cel mai mare succes de casă
din istoria filmului: „Pe aripile vântului”.
După 30 de ani, același film
dă o nouă lovitură.

● Moare Ivan Mosjukin. În pivnița casei în care a locuit se găsesc lăzi întregi cu scrisori de la admiratori, nedescăpate. Ultimul rol important al actorului — „Casanova”.

● „Pe aripile vântului” de Victor Fleming. Cel mai mare succes de casă din istoria cinematografului. În 1968, Metro Goldwyn Mayer îl transpune pe peliculă de 70 mm, salvându-se de la faliment. În noua versiune, reușește chiar să dubleze încasările variantei normale.

● „Țara Moșilor” de Paul Călinescu, premiat la Veneția. Primul premiu internațional obținut de filmul românesc.



Cu zîmbetul ei
a întristat multe
mari vedete



O vedetă care a impus Hollywood-ului genul ei: Bette Davis



Rezistă și la ora asta, ca rețetă: „Pe aripile vântului”

ționalismul în filmele lor. Am dat instrucțiuni foarte clare ca francezii să nu producă decît filme ușoare, seci și, dacă se poate, inepte”.

● „Nevastă-mea vrăjitoarea” de René Clair. Protagonista filmului lansează pieptănătura Veronica Lake.

1940: Sondaje de preferințe actricești:
Amedeo Nazzari și Alida Valli sînt favoriți.
În ciuda războiului, epoca telefoanelor albe atinge apogeul.

● Italia: revista *Cinema* publică rezultatele referendumului printre spectatori privind actorii italieni. Pe primul loc, Amedeo Nazzari. Cu 19.220 de voturi Urmează Fosco Giachetti (5.481) și Vittorio de Sica (4.209). Actrițele cele mai iubite sînt: Assia Noris (9.250), Alida Valli (8.991) și Paola Barbara (8426). Epoca filmelor cu telefoane albe.

1941: O muză a Hollywoodului
devine muza aviatorilor: Mae West.
Welles
îl șochează pe Hearst.

● Centurile de siguranță ale aviatorilor din Royal Air Force primesc oficial numele lui Mae West.

● „Cetățeanul Kane” al lui Orson Welles iscă minia lui Randolph Hearst. Marele magnat al presei se simte vizat.

1942- O simfonie franceză
îi sună prost lui Goebbels.

1943: Michèle Morgan lansează fulgarinul negru;
Veronica Lake — o coafură.

● „Remorques” de Jean Grémillon. Michèle Morgan poartă un impermeabil negru. În Franța apare o nouă modă.

● Bette Davis fondează și conduce *Hollywood Canteen*, în ajutorul combatanților.

● Goebbels, după ce vede „Simfonia fantastică”, filmul lui Christian-Jacque: „Sînt furios că birourile noastre din Paris îi învață pe francezi cum să înfățișeze na-



Frumosul italian
din timpul răz-
boiului: Amedeo
Nazzari



O actriță
care
rezistă timpului:
Alida Valli



Vedeta cu forme pline: Mae West



Cetățeanul... Welles



O noapte de glorie

1944: Apare „o noapte“
ce va rămâne
în istoria
filmului românesc.

● „O noapte furtunoasă“ de Jean Georgescu. Aurel Jiquidi creează schițele de decoruri și costume.

1945: Neorealismul lui
Rossellini
primit
cu răceală

● Rossellini își amintește: „Roma oraș deschis“ a fost proiectat în Italia, în septembrie 1945, ca ocazia unui mic festival, și fluierăturile nu au lipsit. Presa a primit filmul fâțiș și unanim nefavorabil“.

● Polonia: din cele 789 de cinematografe existente în 1938 mai sînt în stare de funcționare 5.



O comedie
care a lansat
o coafură:
„Nevastă-
mea vrăjli-
toarea“ →



„Gilda” a lansat o bombă: Rita Hayworth



Un Chaplin grav: „Monsieur Verdoux”

1946: Mare pasiune pentru film:
bilanțurile devin recorduri.
Încă o explozie feminină:
Rita Hayworth.

● La un an după terminarea războiului, record de spectatori în SUA: se vînd 5 miliarde de bilete.

● „Gilda” de Charles Vidor, cu Rita Hayworth. Bomba atomică lansată la Bikini un an mai târziu a fost botezată Gilda și purta efigia eroinei. În Anzii Cordilieri, o expediție îngroapă o copie a filmului pentru posteritate. Se cumpără în neștire un disc pe care erau înregistrate, cu ajutorul unui stetoscop, bătăile inimii actriței.

1947: Chaplin interzis în SUA.
McCarthyismul începe
cea mai mare
„vinătoare de vrăjitoare”.

● „Domnul Verdoux” al lui Chaplin e interzis la Memphis de către comitetul de cenzură din Tennessee: „O comedie care face din asasinat o glumă”. Veteranii de război catolici fac de gardă la cinematografele din oraș pentru a împiedica accesul publicului.

● Comisia pentru cercetarea activității anti americane începe la Hollywood, sub conducerea lui J. Powell Thomas, „vinătoare de vrăjitoare”.

1948: Grevă la „Toho”:
Cineștii japonezi protestează
împotriva șomajului,
iar poliția îi urmărește din helicopter.

● Aprilie: direcția mării companii japoneze *Toho* anunță concedierea a 1200 de salariați, printre care se află și cîțiva conducători ai sindicatului muncitorilor. Se declanșează greva. August: poliția împresoară studiourile, somîndu-i pe greviști să le părăsească. Helicopterul generalului care conduce operația se rotește zi și noapte deasupra clădirii. Septembrie: după 195 de zile de grevă, administrația consimte să trateze cu sindicatul. *Toho* pierduse 140 milioane de yen.

1949: Vedetele se opun „industrializării” lor.
Ingrid Bergman „fuge” de la Hollywood.
De Santis oferă
„Orez amar”.

● „Fuga” lui Ingrid Bergman de la Hollywood (actrița își abandonează soțul și fiica, căsătorindu-se cu Rossellini) provoacă o violentă reacție a cercurilor puritane. Un senator ia cuvîntul în Congres. Presa suedeză se alătură atacurilor de peste ocean. Bergman, după incident: „O actriță de cinema e într-adevăr un ridicol produs comercial; întotdeauna publicul sare să-ți spună ce trebuie să faci”.



Un neorealism sumbru: „Orez amar“

● „Orez amar“ de Giuseppe de Santis. Lansarea cu tam-tam a Silvanei Mangano. Publicitate la Paris: „Ana Magnani, cu 15 ani mai puțin; Rita Hayworth, cu 10 kg. mai mult; Ingrid Bergman, cu temperament latin; are mai mult sex-appeal decit Mae West și Jane Russel la un loc.“

1950- Cinematograful luptă pentru public.

1952: Se naște filmul în relief.

Se încearcă obținerea celei de-a treia dimensiuni.

● Un bussines foarte rentabil: cinematografele *drive in*. America numără vreo 4500.

● La New York, Arch Oboler lansează „Bwana“, film în relief, cu sloganurile: „Un leu pe genunchii dumneavoastră“ și „Iată, în sfârșit, dragostea în trei dimensiuni“.

1953: Apare ecranul cinemascopic.

Fellini prinde în reflector primii eroi ai viitoarei „Vieți ușoare“

● „Tunica“ de Henry Koster, primul film în cinemascop salvează de la faliment casa Fox.

● I „vitelloni“ de Federico Fellini. Cuvântul „vitellone“, folosit în Romagna, de unde e originar regizorul, intră în limba literară și se generalizează. (*Dizionario etimologico italiano*)

● Scotând Yard-ul descoperă o societate secretă ai cărei membri, adolescenți, oficiau liturghii negre adorind efiile unor vedete. Pe fotografiile lor, mărite la dimensiuni gigantice, era scris: „Glorie sfintei Marilyn Monroe“, „O adorăm pe sfinta Ava Gardner“.

1955: Gina Lollobrigida, favorită națională.

Moare James Dean.

Marilyn Monroe

și contractul supervedetei.

● „Pline, dragoste și fantezie“ de Luigi Comencini. Gina Lollobrigida devine „la Gina nazionale“ pentru italieni și „Lolodelicious“ pentru americani. Turnir modern: la Milano, 26 de pictori se întrec făcându-i portretul. Turneu triumfal în capitalele europene și cit mai multe extravagante: la Paris apare călare pe un asin.

● Moare într-un accident de mașină James Dean. Se



Lollobrigida, vedeta nr. 1, pînă la apariția Sophiei

vînd într-o clipă 400 de mii de busturi ale actorului pe care admiratorii le vor ține acasă între două luminări aprinse și 600 mii de exemplare dintr-un album cu fotografiile sale. Mașina ucigașă, un Porsche de aluminiu, a fost expusă putînd fi blestemată pentru 25 de cenți. Fragmente din hainele actorului se vînd la bursa neagră.

● Cadou de revelion: Marilyn Monroe semnează cu casa Fox, cel mai avantajos contract pe care l-a avut vreodată un star. Obține nu numai dreptul de a refuza scenariul și regizorul, ci și pe acela de a-și alege singură operatorul.

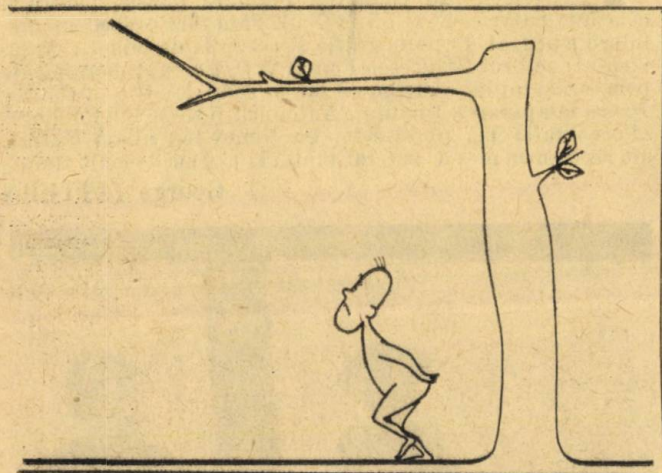
● „Femeia fluviului“ de Mario Soldati. Toată lumea aude numele Sophiei Loren. Inclusiv Lollobrigida.



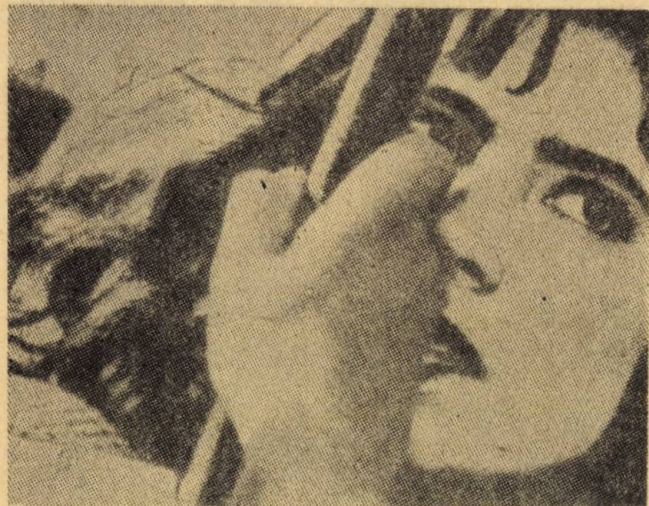
Idolul generației beat: James Dean



Vadim a creat-o pe B.B....



... iar Gopo a creat „Scurtă istorie“



Kalatozov stîrînește admirația cu „Zboară cocorii“

1956: Free-cinema-ul.
Mitul epocii post-belice
e înseris
în două inițiale: B.B.

● Explozie: *National Film Theatre* prezintă primul program. Free cinema. Filme de Lindsay Anderson, Lorenza Mazzetti, Karel Reisz și Tony Richardson.

● Altă explozie: Brigitte Bardot în „Dumnezeu a creat femeia“ de Roger Vadim. La carnavalul de la Rio, o sută de mii de bărbați îi scandează numele în ritm de sambă. Simone de Beauvoir: „Brigitte Bardot n-are amintiri, n-are trecut și datorită acestei inconștiențe regăsește acea inocență totală care, în credința mitică, e atribuită copilăriei“.

1957: Animația românească
la festivalul
filmului
de la Cannes.

● „Scurtă istorie“ de Gopo. România cîștigă primul său *Palme d'Or*.

● „Baby doll“ de Elia Kazan. Într-o secvență, Carroll Baker apare într-o cămașă de noapte mini, legănîndu-se încet, sugîndu-și degetul mare. Cardinalul Spellman al New York-ului: „Cei catolici să nu vadă filmul sub pedeapsa de păcat“. Cămașile de noapte lansate pe piață se cheamă „baby doll“ și se vînd în mai mult de 10 milioane de bucăți.

1958: Kalatozov
stîrînește admirația
tuturor la Cannes.

● „Zboară cocorii“ al lui Kalatozov este distins cu Marele Premiu la Cannes. Și publicul și juriul își exprimă admirația. Se apreciază calitatea imaginii (S. Urușevski) și a interpretării (Tatiana Samoilova — Alexei Batalov).

1959: Alt succes
mondial: filmul
lui Ciuhrai.

● „Balada soldatului“ de Grigori Ciuhrai atrage numai laude. „Regizor cu o personalitate originală care aduce cinematografului un suflu nou“ (Boussinot „L'enciclopédie du cinéma“).



O „Baladă“ de succes

1960: Fellini supără Roma
arătându-i chipul.
Antonioni nu e înțeles
la Cannes.

● „La dolce vita“ de Federico Fellini. La gala de la Milano, filmul e fluierat de domnii în smokinguri și doamnele în vizon. *Osservatore Romano* dă semnalul campaniei: Vaticanul declară filmul „inacceptabil din punct de vedere moral“. *Popolo*, ziarul democrat-creștinilor: „O rară ofensă adusă demnității Romei“. Papa cere să vadă filmul și iese consternat. Cardinalul Siri, iezuiții și dominicanii sînt de partea lui Fellini. Primarul adjunct al Romei declară: „E un film criptopornografic“. Consiliul Național Heraldic blamează oficial pe membrii familiilor aristocratice care apar în film. Oficial Catolic interzice credincioșilor să-l vadă. Parlamentul e dezbinat. Fellini suride: „În „La dolce vita“ fiecare poate să-și vadă chipul, cu condiția să fie destul de sincer pentru a-l căuta și recunoaște“.

● Imitatoarele lui Brigitte Bardot provoacă triplarea vânzării poștelor.

● La Cannes, „Aventura“ lui Antonioni e fluierată copios.

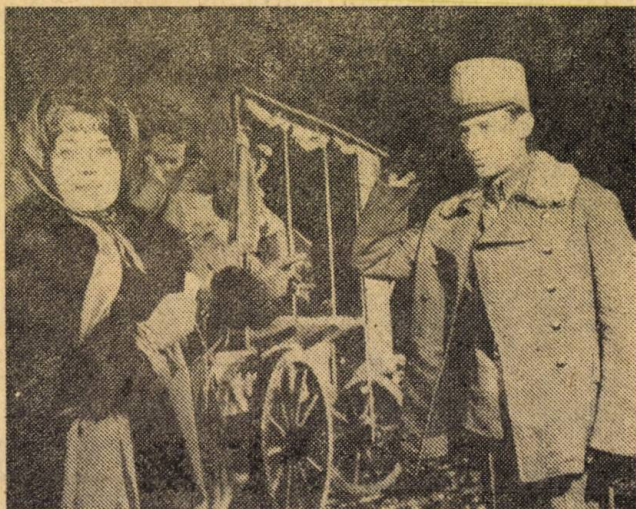
1961- „Eclipsa“

1962: și
învățămîntul
universitar.

● „Viridiana“ lui Buñuel provoacă iritare în cercurile guvernamentale și catolice.

● La Universitatea din Milano, „Eclipsa“ de Antonioni devine material aplicativ pentru cursul de filozofie (ținut de Enzo Paci).

1965: Liviu Ciulei aduce
filmului românesc
un mare premiu de regie la Cannes:
„Pădurea spînzuraților.“



„Pădurea Spînzuraților“ — un nou premiu internațional

1966: „Călugărița“ devine
un scandal și un fals succes.
N-are de cîștigat
decît Diderot.

● „Călugărița“ de Jacques Rivette, după Diderot. O sută douăzeci de mii de călugărițe franceze protestează vehement împotriva filmului „calomnios“, „obscur“, înainte

ca el să fi rulat pe vreun ecran. Școlile confesionale trimit spre semnare părinților elevilor, liste de protest. Ministrul Informațiilor interzice filmul. Dar cenzura se opune. Cartea lui Diderot se vinde acum în peste o sută de mii de exemplare.

1967: Începutul unei strălucite cariere cinematografice internaționale a lui Miklos Jancso cu „Sărmanii flăcăi“, distins cu premiul criticilor englezi.

1968: Festivalurile intră în criză:
sînt contestate, întrerupte.
Bîntuie spiritul revoluției
și apar instituții cu denumiri à la 1789.

● *Etats Généraux du Cinéma*. Întreruperea festivalului de la Cannes. Pesaro și Veneția au aceeași soartă.

1969: Un film capătă numele
„Fellinicon“.
Pe Antonioni
îl plictisește pornografia.

● „Satyricon“ de Gianluigi Polidoro (lansat pentru a concuira „Satyricon“-ul lui Fellini). Fapt fără precedent: Polidoro e acuzat de pornografie și corupție de minori. Argumentul: actorul Francesco Pau ar fi fost corupt moralmente prin însuși faptul distribuirii lui în rolul lui Giton. *Cinema Nuovo* ia apărarea filmului. Antonioni îi scrie lui Polidoro: „Pornografia mă plictisește. La filmul tău m-am distrat, am ris cum nu mis-a mai întîmplat la cinema de mult timp“.

George LITTEA



„Flăcăii...“ lui Jancso Miklos

În 1971,

filmul
de dragoste
a avut

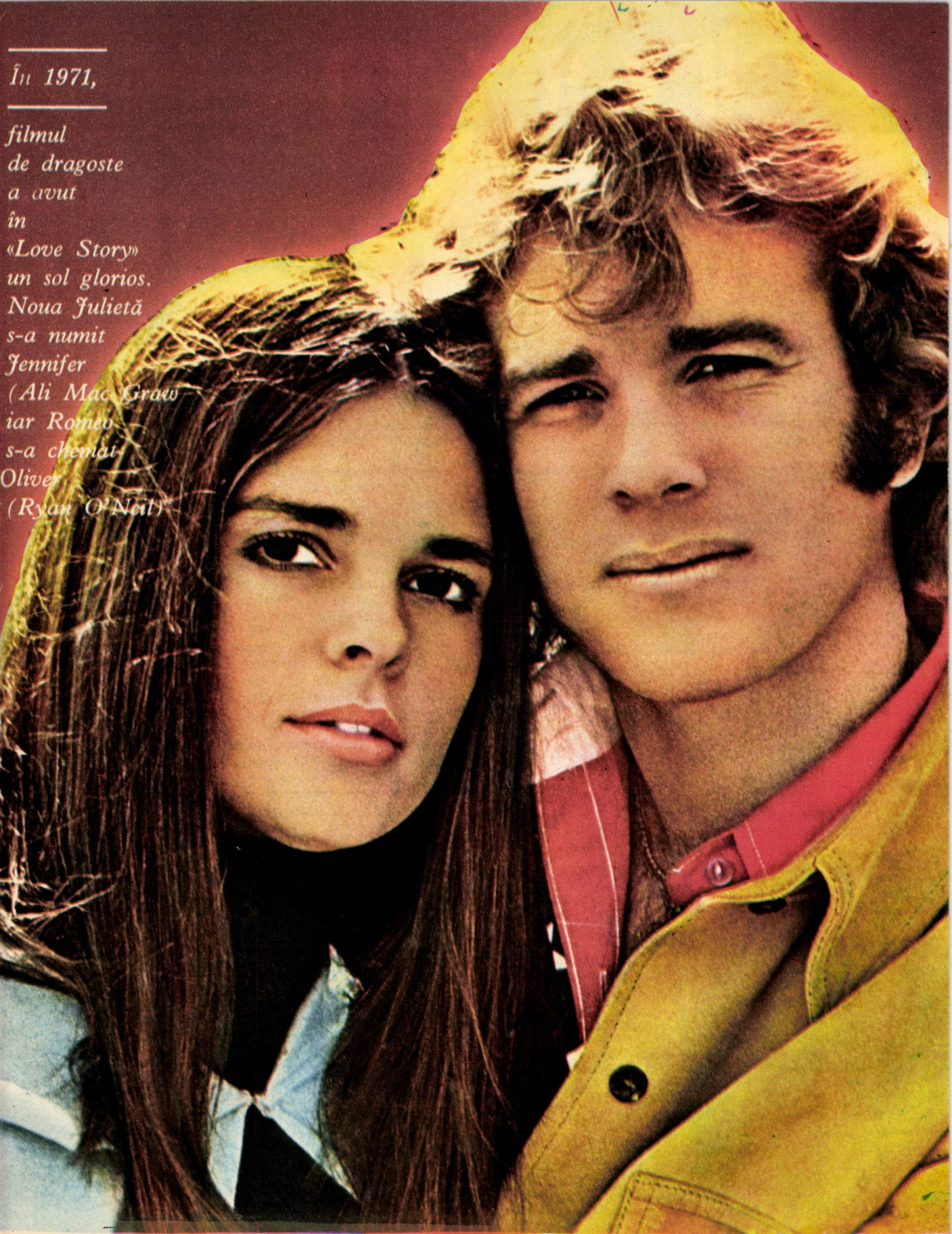
în
«Love Story»
un sol glorios.

Noua Julietă
s-a numit

Jennifer
(Ali Mac Graw)

iar Romeo
s-a chemat

Oliver
(Ryan O'Neil)



Monștri sacri și

*Totul vestește
epoca
dispariției vedetei
și a apariției actorului-autor*

Gloria Swanson era o semizeită



Chiar și cei mai tineri dintre noi îl socotesc pe Picasso contemporanul nostru, al tuturor; dacă rostim însă numele Gloriei Swanson — să zicem — ni se pare că ne-am rupt de veacul acesta, că ne-am rătăcit prin alte timpuri. Și totuși, chipul ei, împodobit cu o pălărioară castron și o guriță-inimioară, îi săgeta pe spectatorii anilor '20, deci ai unei perioade în care o operă capitală a artei moderne, «Domnișoarele din Avignon» (1907), avea o oarecare vîrstă. Ritmul galopant în care cinematograful face și desface mituri, lureșul cu care fabrică și nimicește vedete este, de fapt, ritmul firesc al unei arte care în numai 75 de ani a străbătut toate etapele de dezvoltare. El este, de asemenea, ritmul firesc al unei arte care a creat relații neobișnuite, delirante, între spectator și interpret, căci filmul a instalat cea mai deplină intimitate între consumator și produs; nu ne procură el, în cel mai înalt grad, iluzia vieții, nu se vorbește despre «o viață ca-n filme»? «De-a lungul istoriei — remarcă eseistul Claude Roy într-un studiu dedicat «Paradoxului spectatorului» — histrionii au fost, rînd pe rînd, mai puțin decît nimic și mai mult decît totul. Însmormintarea lui Molière și cea a lui Rudolf Valentino simbolizează existența acestor creaturi: pe jumătate demoni — la început, apoi pe jumătate zei». Toate generațiile crescute odată cu cinematograful și-au avut idolii, vedetele lor, în existența și înfățișarea cărora s-au statornicit idealul etic și estetic al muritorilor, în care și-au recunoscut împlinirile și deza-

măgirile, frămîntările, capriciile, modul de a concepe, de a accepta sau de a respinge lumea.

Vedeta va dispărea

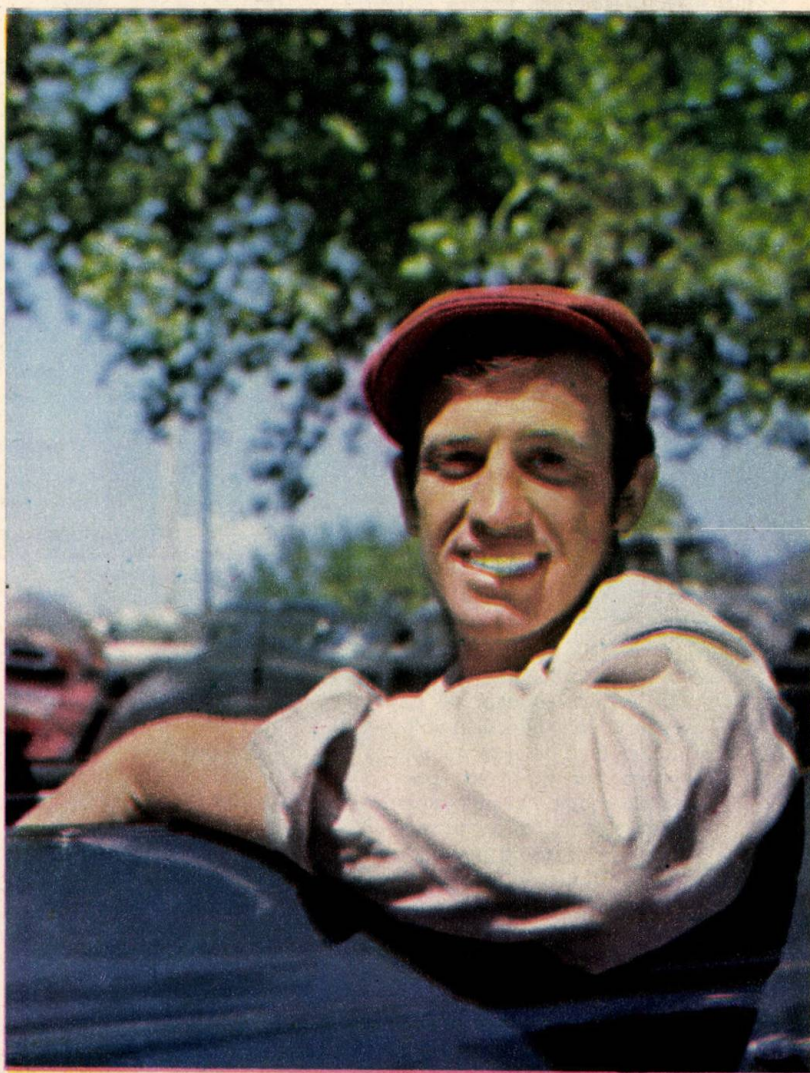
De la Douglas Fairbanks, tipul de sportiv care gîndește repede și pleznește de sănătate, la Belmondo, cel care «este așa cum este și vrea să fie lăsat în pace», de la Mary Pickford, «logodnica Americii», la «notre Brigitte nationale», mitul vedetei a crescut ca o cocă uriașă în care s-a pus prea multă drojdie și a fost ținută prea mult la căldură. Din terenul mînos al mitologiei contemporane s-a hrănit o întreagă literatură publicistico-sociologică. N-a rămas fir de tresărare umană, de dorință, speranță sau, pur și simplu, de moft, fără «proiecția lui înafară — vedeta». Aici totul este limpede, ordonat, spus o dată pentru totdeauna, încît ne putem descurca și cu ochii legați; știm precis pe ce buton trebuie să apăsăm ca să dăm de James Dean și mitul tinereții. Unde bijbîim, unde batem chiar pasul pe loc, este problema lui «acum și astăzi», cînd aparițiile unor vedete devin meteorice în comparație cu stabilitatea celor de altădată. Un cronicar englez presupune că, nici mai mult, nici mai puțin, prin 1975, nu va mai fi vorba de vedete, căci nimeni nu va mai avea răgazul necesar să se constituie ca atare. Să fie la mijloc plictiseala, excesul de luciditate, febra demitizării ca semn al înțelepciunii, al dezabuzării ori al altei mode, cea a contestației? Răspunsul se află

cinerama

demnitatea



James Dean reprezenta mitul tinereții



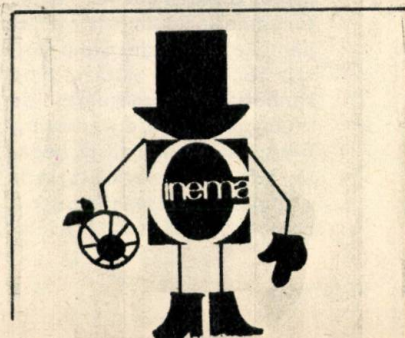
Bébel «vrea să fie lăsat în pace»

împrăștiat peste tot, în diferite doze, dar important mi se pare că, la capătul unei evoluții convulsionate, pline de splendori și de deșertăciuni, destinul actorului pare să se reîntâlnească cu adevărata demnitate. Primul semn

a fost neîncrederea tăioasă cu care lumea nu s-a lăsat dusă de nas de apariția *anti-vedetei*, în ciuda văzurilor dialectice cu care s-a acoperit cuvântul, în ciuda publicității.

Ce vrea să zică *anti*? (dincolo de o anumită stare de

complexe pe care cinematografia o încearcă față în față cu celelalte arte care, știm, minuiesc din plin și mai de mult această particulă protestatară).



cinerama



Hepburn din Chaillot

Că vedeta coboară de pe pedestal în mijlocul publicului, că fuge de el ca o ciută speriată, că nu-i mai plac pietrele scumpe ci puloverul de funcționară, că nu se mai retrage în mister și în palate, ci «în obișnuit» și într-o vilă cu câteva camere? Dar să ne amintim ce s-a întâmplat acum 17 ani cu adolescenta aceea cu pletele în vînt care a ridicat atît de sus steagul antivedetismului, cu B.B. Produs al unei generații care ura sofisticările și aplecarea în fața idolilor, Brigitte a ajuns acolo unde știm cu toții; fenomen social, mit la pătrat, nebunie, obiect de studiu pentru sociologie. Astăzi, cînd simbolul s-a consumat de mult, actrița se dovedește a fi cea mai conformistă vedetă, atît de conformistă încît a ajuns să-și deseneze pistrui pe obraz, după moda Marlène

Două

Întrebată de un ziarist, actrița Simone Signoret dă definiția expresiei **monstru sacru**: «Ce înseamnă monstru sacru? (Signoret silabisește cele două cuvinte, le repetă, literă cu literă, de parcă le-ar încerca dacă se potrivesc într-un careu de cuvinte încruciate.) Ce înseamnă?... Nu mare lucru. O mustră, ticuri, manii, o personalitate puternică, poate... Nu știu exact...»



cinerama



'71 — Anul Girardot

părerii

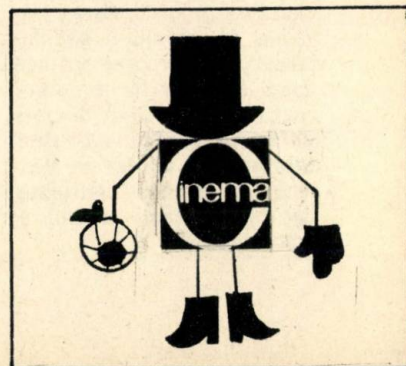


Iar unul din cei mai sacri monștri ai deceniului nostru, Jean Gabin, declară: «Mi fac meseria de actor. Foarte important e regizorul. El ține în mână piinea și cuțitul. Dacă nu-și face bine treaba, mă orientez eu singur și știu ce am de făcut. Dacă-mi place să joc? E o meserie ca oricare alta. Nu mă plictisește, și alăta tot. Îi respect îndeosebi pe actorii proveniți din cabaret și din music-hall. Acolo e adevăratul institut de actorie. Cel clasic. Acolo înveți cel puțin să umbli și să traversezi o scenă de unul singur».

Jobert. Să nu ne mințim. Cinematograful, prin însăși condiția sa de vast teritoriu mitologic, nu prea oferă actorilor locuri de ascunzătoare ori de reculegere și, la urma urmei, nu aceasta este problema lui «a fi sau a nu fi». Se întâmplă o reacție sănătoasă și necesară: ne întoarcem ochii la actorii care vor să fie vedete cu demnitate, să împace succesul cu bunul simț, să nu întrețină o curiozitate de doi bani în jurul lor, să nu-și trăiască viața ca într-o într-o imensă vitrină; în ultimă instanță — să restabilească echilibrul actor-vedetă.

Cîndva, ceea ce numea Cocteau «monstru sacru» era o astfel de ființă, actorul cu personalitate copleșitoare, fie că era frumos sau pociț, tînăr sau bătrîn. Nu știu cîți muritori și muritoare și-au dorit să semene cu Michel Simon cu Bette Davis, cu Fernandel, cu Katharine Hepburn ori cu Gabin. Ei (i-am ales la întîmplare) au rezistat însă tuturor modelor și valurilor, pentru că în ei trăiește Actorul. Poate abia acum, cînd începem să ne eliberăm de tirania vedetei, a antivedetei, cu tot cortegiul lor de speculații și făgăduințe, vom avea mai mult timp și putere să-i iubim pe ei, actorii, pe cei care «trebuie să fie deștepți sau proști la ore fixe, veseli sau triști cînd au sau nu chef» (Camus). Poate abia acum vine vremea unui Peter O'Toole, unui Smoktunovski, a unei Julie Christie sau Annie Girardot.

Magda MIHĂILESCU



cinerama

Fenomenul Jobert

De la Bardot, în filmul francez n-a mai apărut asemenea ascensiune feminină rapidă și spectaculoasă pînă la fenomenala Jobert. E drept că acum 5 ani Marlène Jobert îl întâlnea pe Belmondo în «Hoțul» lui Louis Malle. Dar ea apărea doar într-un rol episodic. Acum, în «Mirii anului II» — deși a avut de atunci doar cîteva roluri importante și a turnat în total numai 11 filme — este partenera lui Belmondo, **de la egal la egal**. Producătorii și regizorii și-o dispută. După ce s-a întors din România, a plecat în Maroc și apoi în Scoția, unde a turnat cu Kirk Douglas.

Se poate oare afirma despre Marlène că întruchipează și un anume fenomen social, așa cum se spunea despre Brigitte? S-ar părea că nu. Stilul ei de a «juca jucăuș», sprintar — mobilitate în cadru — s-ar putea intitula acest stil — o definesc în mod special. Plus pistruii, care-i năvălesc în obraji, îi escaladează pînă și fruntea, îi atacă nasul acvilin și o caracterizează perfect. Cînd dispăre din cadru, continui să-i simți prezența, să o vezi pe Marlène Jobert cea pistruiată, care restabilește echilibrul actor-vedetă.

